KONSTANTIN SERGHEEVICI STANISLAVSKI

MUNCA ACTORULUI CU SINE ÎNSUŞI

ÎNSEMNĂRILE ZILNICE ALE UNUI ELEV

CUVÂNT ÎNAINTE

La Casa-muzeu „Konstantin Sergheevici Stanislavski" din Moscova se găseşte o ediţie în limba romană a „Vieţii mele în artă", trimisă în dar de către oamenii de teatru din România. Publicarea acestei opere în ţara noastră constituie un însemnat eveniment cultural, o posibilitate concretă de îmbogăţire a orizontului creator, oferită tuturor oamenilor de teatru.

Personalitatea lui Konstantin Sergheevici Stanislavski creşte din paginile cărţii, îmbrăcând proporţiile grandioase ale uneia dintre figurile cele mai mari din istoria teatrului universal.

Când la 14 (27) octombrie 1898 la Moscova şi-a deschis porţile „Teatrul de Artă", nimeni nu putea încă să-şi imagineze excepţionala însemnătate pe care avea s-o dobândească acest aşezământ de cultură; nici chiar ctitorii săi, Konstantin Sergheevici Stanislavski şi V. Nemirovici-Dancenko.

Pe măsură însă ce se succedau spectacolele: *Pescăruşul* (1898), *Unchiul Vania* (1899) şi *Trei surori* (1901) de Cehov, *Micii burghezi* şi *Azilul de noapte* (1902) de Gorki, *Prea multă minte strică* de Griboedov (1906), *Boris Godunov* de Puşkin (1907), *Revizorul* de Gogol (1908), *O lună la ţară* de Turgheniev (1909), *Cadavrul viu* de Tolstoi şi altele - opinia publică mondială îşi dădea seama că s-a născut, cu adevărat, un nou teatru, o nouă metodă de creaţie artistică, zămislită în laboratorul de muncă al actorului de către Konstantin Sergheevici Stanislavski.

Sistemul lui Stanislavski nu neagă tot ceea ce a dobândit cu trudă arta actoricească de-a lungul veacurilor de experienţă. Dimpotrivă, el susţine cu căldură adevăratele valori ale teatrului în acest domeniu, valori pe care le împlineşte cu o experienţă nouă, ştiinţifică. Metoda de creaţie a lui Konstantin Sergheevici Stanislavski, fiind indisolubil legată de tradiţiile realiste ale culturii ruseşti, reprezintă o fuziune armonică a acestor tradiţii cu inovaţia genială a marelui om de teatru.

Sistemul lui Konstantin Sergheevici Stanislavski nu stabileşte reguli rigide, de natură să uniformizeze genurile şi stilurile în munca actorului. în limitele unor principii generale, universal valabile în munca actorului contemporan, el oferă cele mai largi perspective de creaţie artistică, mijloacele cele mai bune de valorificare a posibilităţilor actoriceşti.

Referindu-se la principiile enunţate de Konstantin Sergheevici Stanislavski, marele actor sovietic B. Sciukin spunea: „Acest sistem ne-a dezvăluit nouă, actorilor, legile ştiinţifice ale vieţii scenice, legi simple şi clare, care stau la baza măiestriei actoriceşti." Şi, într-adevăr, metoda de creaţie a lui Konstantin Sergheevici Stanislavski nu reprezintă o manieră artistică individuală, ci conţine în esenţa ei legile obiective ale creaţiei realiste. Urmărind ca obiectiv suprem reprezentarea în teatru a adevărului vieţii, Konstantin Sergheevici Stasnislavski a fost continuu preocupat de reflectarea unui bogat conţinut de idei, care să servească cele mai bune năzuinţe ale poporului.

Pentru ca actorul, însă, să poată aduce în scenă tot adevărul vieţii, el trebuia să fie înarmat cu cunoştinţe, înarmat cu anumite precepte morale. De aici pornesc cerinţele etice pe care Konstantin Sergheevici Stanislavski le manifestă în raporturile sale cu actorii.

Actorul poate transmite de pe scenă, în imagini artistice, conţinutul de idei al unei lucrări dramatice numai atunci când e însufleţit de aceste idei, numai atunci când se situează pe poziţia cea mai "înaintată" a vremii. În acest chip, ideea textului dramatic ajunge să fie dezvăluită pe deplin, cu mijloace artistice, în procesul viu al acţiunii fizice.

Toate aceste adevăruri, descoperite şi formulate limpede de Konstantin Sergheevici Stanislavski în munca de zeci de ani dusă alături de mari figuri ale artei scenice contemporane, ca V. Nemirovici - Dancenko, Moskvin, Leonidov, Kacealov, Hmeliov, Knipper-Cehova şi alţii, stau astăzi la baza celor mai valabile realizări ale artei teatrale contemporane.

Metoda de creaţie a lui Konstantin Sergheevici Stanislavski luminează astăzi activitatea celor mai buni actori din lume, însufleţeşte munca avântată a forţelor înaintate ale teatrului.

Contactul pe care l-a avut arta noastră teatrală cu realizările teatrului sovietic a contribuit enorm la dobândirea unor succese însemnate. În acest cadru, metoda de creaţie a lui Konstantin Sergheevici Stanislavski, însuşită de lumea teatrală, ne-a ajutat nemăsurat de mult.

De aceea, pe drumul desăvârşirii continue a celor realizate, oamenii de teatru salută iniţiativa publicării în româneşte a lucrării „Munca actorului cu sine însuşi", menită să devină una din cărţile de căpătâi ale fiecărui actor dornic să-şi aducă contribuţia la dezvoltarea teatrului nostru.

COSTACHE ANTONIIU

Artist al poporului din R.P.R. - Laureat al Premiului de Stat

Partea I-a

MUNCA CU SINE ÎNSUŞI

în procesul creator de trăire scenică

Închin această lucrare celei mai
bune eleve ale mele, Măriei Petrovna
Lilina, actriţă iubită şi ajutor credincios,
de neînlocuit, în toate cercetările mele teatrale.

PREFAȚA

1. M-am gândit să alcătuiesc o lucrare mare, în mai multe volume, asupra măiestriei actorului (aşa-numitul „Sistem al lui Stanislavski").

Cartea publicată cu titlul „Viața mea în artă" reprezintă primul volum şi este o introducere la această lucrare.

Cartea de față, privitoare la „munca actorului cu sine însuşi" în procesul creator de „trăire scenică" constituie volumul al doilea.

În curând voi începe să lucrez la al treilea volum, în care va fi vorba despre „munca actorului cu sine însuşi" în procesul creator „de întruchipare".

Volumul al patrulea va fi închinat „muncii de pregătire a rolului".

Concomitent cu această carte ar fi trebuit să public, ca o lucrare ajutătoare, un fel de manual „Antrenament şi disciplină", care să cuprindă o serie de exerciții pe care le recomandăm.

N-o fac acum, ca să nu mă abat de la linia principală a lucrării mele de căpetenie, pe care o socotesc mai însemnată şi mai urgentă.

După ce principiile de bază ale „sistemului" vor fi fost împărtăşite, voi începe numaidecât să lucrez la un manual practic.

2. Atât cartea aceasta, cât şi toate cele următoare, n-au pretenția de a fi lucrări ştiințifice. Scopul lor este exclusiv practic. Ele încearcă să împărtăşească ceea ce m-a învățat lunga mea experiență de actor, regizor şi pedagog.

3. Terminologia pe care o folosesc în această carte nu e născocită de mine, ci culeasă din practică, de la elevii şi artiştii începători. Ei au stabilit, chiar în timpul muncii, care sunt sentimentele ce le determină creația şi le-au dat un nume. Terminologia lor e valoroasă, pentru că e directă şi pe înțelesul începătorilor.

Nu încercați să căutați în ea termeni ştiințifici. Noi avem lexiconul nostru teatral, limbajul nostru actoricesc, pe care l-a creat viața însăşi. E adevărat că folosim şi cuvinte ştiințifice, ca de pildă „subconştientul", „intuiția", dar ele nu sunt folosite de noi în înțelesul lor filozofic, ci în sensul cel mai simplu şi mai obişnuit. Nu e vina noastră dacă domeniul creației scenice e disprețuit de ştiință, dacă a rămas necercetat şi dacă nu ni s-au pus la îndemână termenii necesari pentru problemele practice. A trebuit s-o scoatem la capăt, ca să spun aşa, cu mijloacele noastre proprii.

4. Una din problemele principale urmărite de „sistem" constă în stimularea firească a creației naturii organice şi a subconştientului ei.

Despre aceasta se vorbeşte în capitolul XVI. Trebuie să acordăm o atenție deosebită acestui capitol, deoarece cuprinde esența creației şi a întregului „sistem".

5. Despre artă trebuie să vorbim şi să scriem simplu, pe înțelesul tuturor, fără cuvinte savante. Ele stimulează creierul, nu sufletul. Din pricina asta, în momentul creației, intelectul omenesc înăbuşă emoția artistică şi subconştientul care joacă un rol însemnat în procesul artistic.

Dar e greu să vorbeşti şi să scrii „simplu" despre complicatul proces creator. Cuvintele sunt prea precise şi aspre pentru a transmite sentimentele subconştiente, insesizabile.

Aceste condiții m-au obligat să caut pentru cartea de față forme proprii, care să ajute cititorul să simtă conținutul cuvintelor tipărite. Încerc să realizez aceasta cu ajutorul unor exemple concrete, prin descrierea muncii elevilor în şcoală, în timpul exercițiilor şi studiilor lor.

Dacă metoda mea va izbuti, atunci cuvintele tipărite vor prinde viață în însăşi simțirea cititorilor. Atunci îmi va fi cu putință să le explic esența muncii noastre de creație şi bazele ei psihotehnice.

6. Şcoala de dramă, despre care vorbesc în această carte, oamenii care acționează în ea nu există în realitate.

Munca de realizare a aşa-numitului „sistem al lui Stanislavski" a fost începută de mult. Mi-am notat toate observațiile, nu pentru a le tipări, ci pentru mine însumi, ca un ajutor în cercetările mele în domeniul artei noastre şi a psihotehnicii ei. Oamenii, expresiile, exemplele necesare pentru ceea ce

voiam să ilustrez erau luate, fireşte, din acea epocă îndepărtată, dinainte de război (anii 1907-1914).

Astfel, pe nesimțite, an cu an, s-a adunat un material bogat asupra „sistemului". Astăzi, din acest material s-a născut o carte.

Ar fi greu şi s-ar cere prea mult timp pentru a-i schimba personajele. Şi ar fi şi mai greu să îmbinăm exemplele şi diferitele expresii luate din trecut cu obiceiurile şi caracterul oamenilor noi, sovietici. Ar însemna să se schimbe exemplele şi să se caute alte expresii, ceea ce ar cere un timp şi mai îndelungat şi ar fi şi mai greu.

Problemele despre care scriu nu se referă la o anumită epocă şi la oamenii ei, ci la natură organică a tuturor oamenilor de artă, de toate naționalitățile şi din toate epocile.

Repetarea frecventă a unora şi aceloraşi idei, pe care eu le socotesc însemnate, e făcută cu intenție. Cititorii să-mi ierte această stăruință.

7. Ca încheiere, socot că pe o datorie plăcută să mulțumesc persoanelor care, într-o măsură sau în alta, m-au ajutat cu sfaturi, indicații, materiale şi cu altele, la alcătuirea acestei cărți.

În cartea „Viața mea în artă" am vorbit despre rolul pe care l-au jucat în viața mea artistică primii mei învățători: G. N. şi A. F. Fedotov, N. M. Medvedeva, F. P. Komissarjevski, cei dintâi care m-au învățat să mă apropii de artă şi, de asemenea, despre tovarăşii mei de la Teatrul de Artă din Moscova (M.H.T.) în frunte cu V. I. Nemirovici-Dancenko, care m-au învățat în munca comună foarte multe lucruri extrem de importante. M-am gândit întotdeauna, şi mai ales acum, la editarea acestei cărți, mă gândesc la ei cu o recunoştință adâncă.

Mă mai gândesc acum şi la persoanele care m-au ajutat să realizez aşa-numitul „sistem", să alcătuiesc şi să editez această carte, mă gândesc înainte de toate la tovarăşii mei de drum, de neînlocuit, credincioase ajutoare în activitatea mea scenică. Cu ei mi-am început munca artistică din prima tinerețe, cu ei continui să-mi slujesc cauza şi acum la bătrânețe. Mă refer la Z. S. Sokolova, artistă emerită a Republicii, şi la V. S. Alexeev, artist emerit al Republicii, care m-au ajutat să înfăptuiesc aşa-numitul „sistem".

Păstrez, cu mare recunoştință şi dragoste, amintirea răposatului meu prieten L. A. Sulerjițki. El a fost primul care s-a interesat de experiențele mele inițiale conform „sistemului", el m-a ajutat să le prelucrez la început şi să le înfăptuiesc în viață, el m-a încurajat în clipele de îndoială şi de slăbire a energiei.

La realizarea „sistemului" şi la crearea acestei cărți mi-a dat un mare ajutor regizorul şi profesorul N. V. Demidov de la Teatrul de Operă care poartă numele meu. El mi-a dat indicații prețioase, materiale şi exemple; el şi-a spus părerea asupra cărții şi mi-a descoperit greşelile pe care le făcusem în ea. E o bucurie pentru mine să-i exprim acum sincera mea recunoştință pentru acest ajutor.

Mulțumesc din inimă lui M. N. Kedrov, artistul emerit al Republicii, de la Teatrul de Artă din Moscova (M.H.T.), pentru ajutorul dat la înfăptuirea „sistemului", pentru indicațiile şi criticile aduse la revizuirea manuscrisului acestei cărți.

Îmi exprim, de asemenea, sinceră mea recunoştință lui N. A. Podgornîi, artist emerit al Republicii, de la Teatrul Academic de Artă din Moscova (M.H.A.T.), care mi-a dat indicații cu prilejul verificării manuscrisului cărții.

Aduc cele mai adânci mulțumiri lui E. N. Semianovskaia, care a luat asupra ei marea muncă de a redacta această carte şi care şi-a îndeplinit sarcina aceasta de răspundere cu o excelentă cunoaştere a problemei şi cu deosebit talent.

K. S. STANISLAVSKI

INTRODUCERE

...Februarie 19... în oraşul X, în care lucrăm împreună cu un tovarăş, ca stenograf, am fost chemaţi să stenografiem conferinţa publică a lui Arkadie Nikolaevici Torţov, renumitul actor, regizor şi profesor.

Această conferinţă a fost hotărâtoare pentru soarta mea, ea a făcut să încolţească în mine o atracţie irezistibilă pentru scenă; sunt primit în Şcoala de Teatru, unde voi începe în curând studiile cu Arkadie Nikolaevici Torţov însuşi şi cu asistentul lui, Ivan Platonovici Rahmanov.

Sunt fericit că am terminat cu viaţa mea din trecut şi că apuc pe o cale nouă.

Totuşi, ceva din trecutul meu îmi va fi de folos. De pildă, faptul că ştiu să stenografiez.

Ce-ar fi dacă mi-aş nota sistematic toate lecţiile şi, pe cât e posibil, le-aş stenografia ? În felul acesta s-ar putea întocmi un manual întreg. El ar ajuta să poată fi repetat ceea ce a fost o dată făcut. Mai târziu, când voi fi actor, însemnările acestea îmi vor servi ca busolă, în clipele grele de muncă.

E hotărât: voi face zilnic însemnări sub forma unui jurnal.

I - DILETANTISM

…anul 19..

Am aşteptat azi cu emoţie prima lecţie a lui Arkadie Nikolaevici Torţov; dar el a intrat în clasă doar ca să ne vestească ceva surprinzător: că fixează un spectacol în care vom juca fragmente din piese alese de noi, pe o scenă mare, având ca spectatori colectivul şi conducerea artistică a teatrului. Arkadie Nikolaevici vrea să ne vadă pe scenă, între decoruri, machiaţi, costumaţi şi în faţa rampei luminate, considerând că numai o astfel de demonstraţie îi va da o imagine clară asupra posibilităţilor noastre scenice.

Elevii au rămas uluiţi. Să apari chiar pe scena teatrului nostru? Un sacrilegiu, o profanare a artei! Am vrut să-l rog pe Arkadie Nikolaevici să mute spectacolul într-un loc care să te oblige la mai puţin, dar înainte de a izbuti s-o fac, el a ieşit din clasă.

Lecţia a fost suspendată şi noi am fost lăsaţi să ne alegem fragmentele.

Planul ciudat al lui Arkadie Nikolaevici a pricinuit discuţii însufleţite. La început a fost îmbrăţişat de puţini colegi. Era susţinut mai ales de către un tânăr zvelt - Govorkov, care, jucase deja într-un teatru mic, de Veliaminova - o blondă frumoasă, înaltă şi durdulie, şi de zgomotosul Viunţov, un băiat scund şi sprinten.

Treptat însă, au început să se deprindă şi ceilalţi cu gândul reprezentaţiei.

În imaginaţia noastră scânteiau luminile vesele ale rampei. Peste puţin timp, spectacolul a început să ne pară interesant, folositor, necesar chiar. La gândul lui, inima începea să bată mai tare.

Eu, Şustov şi Puşcin am fost la început foarte modeşti. Gândurile noastre nu depăşeau vodevilurile sau comediile uşurele, considerând că ele ar fi pe măsura puterilor noastre. Dar în jurul nostru se rostea din ce în ce mai des şi cu mai multă siguranţă numele scriitorilor ruşi Gogol, Ostrovski, Cehov şi mai târziu chiar numele geniilor universale. Aşa că am părăsit şi noi, fără să ne dăm seama când, poziţiile noastre modeste şi ne-am dorit ceva romantic, în costume de epocă, în versuri... Pe mine mă ademenea figura lui Mozart, pe Puşcin a lui Salieri, în timp ce Şustov se gândea la Don Carlos. Am început să vorbim despre Shakespeare şi, în sfârşit, alegerea mea s-a oprit asupra lui Othello, pentru că nu-l aveam acasă pe Puşkin, dar îl aveam pe Shakespeare. Am fost cuprins de o asemenea nevoie de a mă apuca numaidecât de muncă, încât nu mi-am mai putut pierde vremea căutând cartea. Şustov a hotărât să joace rolul lui Iago.

Tot azi am fost anunţaţi că prima repetiţie e fixată pentru mâine.

Întors acasă, m-am închis în odaia mea, am luat Othello, m-am aşezat comod pe divan, am deschis cartea cu veneraţie şi am început să citesc. Dar de la a doua pagină m-am simţit atras să joc. Mâinile, picioarele, faţa - împotriva intenţiilor mele, au început să se mişte singure. N-am putut să mă stăpânesc să nu declam. Mi-a căzut în mână un cuţit de fildeş pentru tăiat foile, pe care l-am băgat în cingătoarea pantalonilor, ca pumnal. Un prosop pluşat mi-a ţinut loc de turban iar fâşia pestriţă cu care erau prinse perdelele de la fereastră a îndeplinit rolul brâului. Mi-am făcut un fel de cămaşă şi de halat din cearşaf şi din cuvertură. Umbrela s-a transformat în iatagan, iar din odaia vecină, din dosul bufetului, am luat o tavă mare, în loc de scut. M-am hotărât să ies din odaie.

Înarmat, m-am simţit un adevărat luptător, măreţ şi frumos. Dar aspectul meu general era al unui contemporan civilizat, pe când Othello e african! Chipul trebuia să aibă ceva de tigru. Aşa că am întreprins o serie de exerciţii ca să găsesc apucăturile caracteristice tigrului, plimbându-mă prin odaie cu umblet furişat, strecurându-mă agil prin trecerile înguste dintre mobile, ascuzându-mă după dulapuri pândind victima, sărind

şi atacând adversarul închipuit pe care îl înlocuia perna mea cea mare, pe care l-am sugrumat şi l-am doborât „tigreşte". Apoi perna a devenit Desdemona. O îmbrăţişăm pătimaş, îi sărutam mâna pe care o reprezenta colţul neted al feţei de pernă, pe urmă o azvârleam cât colo cu dispreţ şi o îmbrăţişăm din nou, o sugrumam iar şi plângeam peste cadavrul ei închipuit. Multe momente îmi izbuteau de minune.

Am lucrat aşa, fără să-mi dau seama, aproape cinci ore. Nu faci un asemenea lucru când eşti silit! Numai când eşti cuprins de un avânt artistic orele îţi par minute. Iată o dovadă că starea pe care o trăisem fusese o stare de adevărată inspiraţie!

Înainte de a-mi scoate costumul, m-am folosit de faptul că toţi cei din casă dormeau şi m-am furişat în vestibulul pustiu, în care atârna o oglindă mare, am aprins lumina şi m-am privit. Am văzut cu totul altceva. Atitudinile şi gesturile găsite de mine în timpul lucrului s-au dovedit a nu fi acelea pe oare mi le închipuisem. Mai mult decât atât, oglinda mi-a dezvăluit stângăcii şi atitudini nepotrivite, pe care nu le sesizasem înainte. După dezamăgirea asta, toată energia mi-a pierit deodată.

…anul 19..

M-am trezit mult mai târziu că de obicei, m-am îmbrăcat în grabă şi am fugit la şcoală. Când am intrat în clasa de repetiţii, unde eram aşteptat, mi-a fost atât de ruşine, încât, în loc să-mi cer iertare, am spus o frază banală, prostească:

- Mi se pare că am întârziat puţin.

Rahmanov s-a uitat la mine lung, mustrător şi, în sfârşit, a spus :

- Toţi stau, aşteaptă. se enervează, se supără şi dumitale ţi se pare că ai întârziat numai „puţin". Toţi au venit aici însufleţiţi de munca pe care o au în faţă şi dumneata te-ai purtat astfel încât mie mi-a pierit de pe acum poftă să lucrez cu voi. *E foarte greu să stimulezi dorinţa de a crea, dar e foarte uşor s-o ucizi*. Ce drept ai dumneata să ţii în loc munca unui colectiv întreg? Respect prea mult munca noastră, ca să admit o asemenea dezorganizare şi, din pricina asta, mă simt dator să fiu de o severitate militară în munca colectivă. *Actorului, ca şi soldatului, i se cere o disciplină de fier*. Pentru că e prima oară, mă mărginesc la o mustrare, fără s-o trec în registrul de zi al repetiţiilor. Dumneata însă trebuie să-ţi ceri tuturor iertare, iar pe viitor să-ţi faci o regulă din a veni nu cu întârziere, ci măcar cu un sfert de ceas înainte de repetiţie.

M-am grăbit să-mi cer iertare şi să promit că nu mai întârzii, dar Rahmanov n-a mai vrut să se apuce de lucru. Prima repetiţie, spunea el, e un eveniment artistic şi trebuie să lase, totdeauna, cea mai bună amintire. Aşa că repetiţia de neuitat va fi cea de mâine, în locul celei de azi, stricată din vina mea. Şi Rahmanov a ieşit din clasă.

Întâmplarea asta supărătoare nu s-a isprăvit însă cu atât, pentru că mă aştepta o „săpuneală" supărătoare de la tovarăşii mei, în frunte cu Govorkov. „Săpuneală" asta a fost şi mai crâncenă decât prima. N-am să uit niciodată repetiţia de azi, care n-a avut loc.

*

M-am pregătit să mă culc devreme, pentru că după frecuşul de azi şi dezamăgirea de ieri mi-a fost teamă să mă mai lucrez. Am văzut, însă, un pachet de ciocolată şi m-am gândit s-o frec cu unt. S-a prefăcut într-o pastă cafenie, cu care m-am uns pe faţă, preschimbându-mă în maur. În oglindă, dinţii păreau şi mai albi în contrast cu faţa tuciurie. Am admiratmult timp strălucirea lor şi am învăţat să rânjesc, arătându-mi dinţii, şi rostogolind albul ochilor.

Pentru a putea să înţeleg şi să preţuiesc mai bine grima, era nevoie să-mi pun costumul şi, după ce l-am îmbrăcat, mi-a venit poftă să joc. N-am mai găsit nimic nou şi am repetat ceea ce făcusem şi ieri, dar jocul şi-a pierdut ascuţimea. În schimb, am izbutit

să văd cum va fi înfățișarea fizică a lui Othello al meu. Asta e important.

…anul 19..

Azi e prima repetiție, aşa că am venit cu mult înainte de a se începe. Rahmanov ne-a propus să aşezăm mobila şi să aranjăm singuri încăperea. Spre norocul meu, pe Şustov nu-l interesa amănuntul exterior. Pentru mine însă era esențial să aşez mobilele în aşa fel, încât să mă pot orienta ca în odaia mea. Fără asta, nu-mi puteam trezi inspirația. Totuşi, n-am putut ajunge la rezultatul dorit. Deşi mă căzneam să-mi închipui că sunt în odaia mea, dar asta nu mă convingea, ba dimpotrivă, îmi împiedică jocul.

Şustov cunoştea tot textul pe de rost, pe când eu eram nevoit ba să citesc rolul din caiet, ba să redau cu cuvintele mele sensul aproximativ a ceea ce mai țineam minte. Spre uimirea mea, textul nu mă ajuta, mă încurca,. M-aş fi lipsit bucuros de el sau l-aş fi scurtat la jumătate. Nu doar cuvintele rolului îmi erau străine, dar şi ideile poetului, iar acțiunile indicate îmi stinghereau libertatea de care mă bucurasem acasă, când studiam.

Faptul că nu-mi recunoşteam glasul era şi mai neplăcut. Afară de asta, nici punerea în scenă, nici chipul eroului, pe care le studiasem acasă, nu aveau legătură strânsă cu piesa lui Shakespeare. Cum să împaci, de pildă, scena dintre Iago şi Othello, care e destul de liniştită, cu rânjetul dinților, cu rotirea ochilor şi apucăturile mele „tigreşti”?

N-am izbutit însă să renunț la aceste manifestări din jocul sălbaticului, nici la punerea în scenă creată de mine, neavând cu ce să le înlocuiesc. Am citit textul într-un fel şi l-am jucat pe sălbatic în alt fel, fără vreo legătură între unul şi altul. Cuvintele îmi împiedicau jocul, iar jocul cuvintele: o stare neplăcută de discordanță generală.

Acasă, reluând lucrul, n-am găsit nimic nou şi am repetat la fel ca înainte, ceea ce m-a nemulțumit. Ce înseamnă repetarea unuia şi aceluiaşi sentiment, a aceloraşi metode? Cui îi aparțin ele? Mie sau sălbaticului maur? De ce seamănă jocul de ieri cu cel de azi, şi cel de azi cu cel de mâine? Mi-a secat imaginația? Sau nu există în memoria mea material pentru rol? De ce, munca a început atât de vioi şi pe urmă s-a oprit în loc?

Pe când cugetam aşa, în odaia alăturată, gazdele se adunaseră la ceaiul de seară. Ca să nu atrag atenția, m-am retras în alt colț al odăii şi am rostit cât mai încet cuvintele rolului. Spre uimirea mea, schimbările astea mărunte m-au însuflețit, m-au silit să am o atitudine cu totul nouă față de studiul meu.

Am descoperit taina. Ea constă în faptul că nu e îngăduit să rămâi la unul şi acelaşi lucru, să repeți la nesfârşit ceea ce s-a uzat.

E hotărât. Mâine, la repetiție, am să improvizez în toate: şi în punerea în scenă, şi în tratarea rolului, şi în adâncirea lui.

…anul 19..

La repetiția de azi am improvizat de la prima scenă: în loc să umblu, m-am aşezat şi am început să joc fără gesturi, fără mişcare, să renunț la strâmbăturile de sălbatic. Ce s-a întâmplat? M-am încurcat de la primele cuvinte, am pierdut textul, intonațiile obişnuite şi m-am oprit. A trebuit să mă întorc mai repede la felul de joc şi la punerea în scenă inițiale. Se vede că mi-e peste putință să renunț la procedeele deja însuşite pentru a-l înfățişa pe sălbatic Nu le mânuiesc eu pe ele, ci ele pe mine. Ce e asta? Sclavie?

…anul 19..

Starea mea generală la repetiție a fost mai bună. Mă obişnuiesc cu sala în care se desfăşoară şi cu oamenii care asistă la repetiții. În afară de asta, ce credeam că nu se poate contopi începe să se contopească. Înainte, procedeele de a-l reprezenta pe sălbatic nu aveau nimic comun cu piesa Iui Shakespeare şi, în timpul repetițiilor, simțeam falsitatea procedeelor scornite pentru a caracteriza un african. Acum însă, am izbutit să dreg câte ceva în scenă şi nu mă mai simt într-o discordanță atât de ascuțită cu autorul.

…anul 19..

Astăzi, repetiția are loc pe scena mare. Mă bizuiam pe atmosfera de culise făcătoare de minuni, stimulatoare, dar, în locul rampei viu luminate, al forfotei şi al decorurilor îngrămădite, pe care le aşteptam - semiîntuneric, linişte, pustiu. Scena imensă era goală. Numai lângă rampă erau aşezate câteva scaune vieneze, ce marcau contururile decorului viitor, iar în dreapta era o măsuță pe care ardeau trei lămpi electrice.

Cum am păşit pe podiumul scenei, în fața mea a crescut uriaşa spărtură a deschiderii scenei şi dincolo de ea un spațiu care părea nemărginit, adânc, întunecat. Pentru prima oară vedeam de pe scenă, cu cortina ridicată, sala de spectacol, pustie, nepopulată. Undeva - foarte departe, cum mi se părea mie - sub un abajur, ardea un bec electric. Lumina nişte foi de hârtie albă puse pe masă; mâinile cuiva se pregăteau să însemne „fiece nimic ca pe o vină"… Parcă m-am dizolvat tot în spațiu.

Cineva a strigat: „Începeți!" Mi s-a propus să intru în închipuita cameră a lui Othello, marcată de scaunele vieneze, şi să mă aşez la locul meu. M-am aşezat, însă nu pe scaunul potrivit chiar şi după propria mea concepție despre punerea în scenă. Autorul însuşi nu-şi recunoştea planul camerei. A trebuit să mi se explice ce reprezintă fiecare scaun, dar tot n-am izbutit să mă înghesui în spațiul acela mic şi n-am putut să-mi concentrez atenția asupra celor ce se petreceau în jur. Îmi era greu să mă silesc să-l privesc pe Şustov, care stătea alături de mine. Atenția îmi fugea ba spre sală, ba spre încăperile vecine cu scena - atelierele în care, fără să țină seama de repetiția noastră, viață îşi urma cursul firesc: oamenii mutau lucruri, tăiau cu ferăstrăul, băteau cu ciocanul, se certau.

Cu toate acestea, continuam să vorbesc şi să acționez automat. Dacă îndelungatele exerciții de acasă n-ar fi înrădăcinat în mine un anumit fel de a-l juca pe sălbatic, de a rosti cuvintele textului, m-aş fi oprit chiar de la primele vorbe. De altfel, asta s-a şi întâmplat până la urmă. De vină a fost sufleurul. Aşa am aflat că acest „domn" e un intrigant gata la orice, nu un prieten al actorului. Pentru mine, sufleurul e bun atunci când tace toată seara iar în momentul critic spune un singur cuvânt, care a pierit din memoria artistului. Dar acesta şuiera fără oprire şi ne împiedica îngrozitor. Nu ştiai unde să te ascunzi ca să scapi de ajutorul prea zelos, care îți pătrundea prin urechi până în suflet. Până la urmă, m-a învins: m-am încurcat. M-am oprit şi l-am rugat să nu mă stingherească.

…anul 19..

Iată şi a doua repetiție pe scenă. M-am furişat în teatru dis-de-dimineață şi m-am hotărât să mă pregătesc de lucru în fața tuturor, chiar pe scenă, unde munca era în toi. Se aşezau decorurile şi recuzita pentru repetiția noastră. Am început să mă pregătesc.

N-ar fi avut nici un rost să caut, în haosul ce domnea acolo, confortul cu care mă obişnuisem în timpul exercițiilor de acasă. Înainte de toate trebuia să mă obişnuiesc cu condițiunile înconjurătoare, noi pentru mine. De aceea m-am apropiat de rampă şi am

început să mă uit în sinistrul gol negru al deschiderii scenei, ca să mă deprind cu el şi să mă eliberez de atracția pe care o exercită sala. Dar cu cât mă străduiam mai mult să nu observ spațiul, cu atât mă gândeam mai mult la el şi cu atât mai tare eram atras acolo, spre întunericul sinistru de dincolo de rampă.

În timpul acela, un muncitor a răsturnat, lângă mine, nişte cuie. *Am început să-l ajut să le strângă. Şi deodată m-am simțit bine, chiar în largul meu, pe scena mare*. Dar cuiele au fost adunate, omul prietenos cu care stăm de vorbă a plecat, spațiul m-a apăsat din nou şi am început iar să mă dizolv în el. Şi doar cu puțin timp înainte mă simțisem minunat! Era explicabil: când strângeam cuiele, nu mă gândeam la gaura neagră a deschiderii scenei. M-am grăbit să plec din scenă şi m-am aşezat la parter.

A început repetiția altor fragmente; eu însă nu vedeam ceea ce se petrecea pe scenă, ci îmi aşteptam rândul cu înfrigurare.

Aşteptarea chinuitoare are şi o parte bună. Te face să ajungi până acolo, încât ai vrea să vină şi să se isprăvească o dată lucrul de care ți-e frică. Mie mi-a fost dat astăzi să încerc o asemenea stare.

Când a venit, în sfârşit, rândul fragmentului meu şi am intrat în scenă, unde se afla decorul, unele piese erau puse de-a-ndoaselea. Mobila era de asemenea aleasă la întâmplare. Totuşi, aspectul general al scenei, sub lumină, părea plăcut şi te simțeai bine în camera lui Othello, pregătită pentru noi. Dacă făceam un mare efort de încordare a imaginației, puteam găsi în montarea ăsta câte ceva care să-mi amintească de odaia mea.

Dar cum s-a dat la o parte cortina şi a apărut în fața noastră sala, m-am pomenit cu desăvârşire în puterea ei. În mine s-a născut un simțământ nou, neaşteptat pentru mine. Decorul şi plafonul îl îngrădeau pe actor, în fund se afla un spațiu mare, sus o suprafață uriaşă, întunecoasă, iar pe lături camerele anexate scenei şi magaziile de decoruri. O asemenea izolare era, firește, plăcută. *Partea proastă e că, prin limitarea asta, interiorul - ca un reflector, îndreptă toată atenția actorului spre sală, întocmai cum estrada muzicală în formă de scoică răsfrânge sunetele orchestrei în direcția ascultătorilor*.

Şi încă o noutate: ***de spaimă s-a ivit în mine necesitatea de a-i distra pe spectatori, că nu cumva - doamne fereşte - să se plictisească***. *Lucrul acesta mă irită şi mă împiedica să pătrund mai adânc în ceea ce făceam şi vorbeam; în afară de asta, rostirea textului şi gesturile obişnuite o luau înaintea gândurilor şi a sentimentului. În vorbire a apărut o grabă, o repeziciune. Aceeaşi grabă s-a transmis acțiunilor şi gesturilor.* Zburam prin text în aşa chip, încât îmi pierdeam răsuflarea şi nu îmi puteam schimba ritmul. Chiar cele mai îndrăgite momente ale rolului se iveau şi piereau ca stâlpii de telegraf în fuga trenului. O mică şovăire şi catastrofa ar fi fost de neînlăturat. Priveam, rugător, spre sufleur, dar el îşi întorcea tacticos ceasornicul. Se răzbuna pentru ce se petrecuse în ajun.

…anul 19..

La repetiția generală am venit la teatru şi mai devreme decât de obicei, pentru că trebuia să am grijă de grimă şi de costum.

Am fost repartizat într-o cabină minunată şi mi s-a pregătit un halat oriental de muzeu, care fusese al prințului marocan din Shylock. Toate acestea te obligau să joci bine. M-am aşezat în fața mesei de machiaj, pe care erau pregătite câteva peruci, păr şi toate elementele de machiaj posibile.

Cu ce să încep?... M-am apucat să înmoi una dintre pensule într-o vopsea cafenie, dar care se întărise atât de mult, încât am izbutit cu greu să iau o pojghiță mică,

care nu lăsa nici o urmă pe piele. Am înlocuit pensula cu estompă. Acelaşi rezultat. Am băgat degetul în vopsea şi, de data asta am izbutit să-mi colorez pielea uşor. Am repetat aceeaşi experienţă cu alte vopsele, dar numai cea albastră se întindea mai bine. Iar asta nu părea necesară pentru machiajul maurului. Am încercat să-mi ung faţa cu lac şi să-mi lipesc un mic smoc de păr, dar lacul ustura şi părul era ţepos... Am probat o perucă, alta, nepricepând care e partea din faţă şi care din spate. Perucile, puse peste un chip nemachiat, îşi descopereau prea tare „perucitatea" lor. Când am vrut să spăl puţinul machiaj pe care izbutisem cu atâta greutate să-l aşez pe faţă, mi-am dat seama că nu ştiu cum.

Atunci a intrat în cabină un om înalt, foarte slab, cu ochelari, într-un halat alb, cu mustăţi răsucite şi cu o ţăcălie lungă. Acest „Don Quijote" s-a aplecat până la pământ şi, fără discuţii inutile, a început să-mi „prelucreze" faţa. A scos cu vaselină tot ce unsesem eu şi a început să pună vopselele din nou, ungând mai întâi pensulele cu grăsime. Fardurile se aşezau uşor şi egal pe pielea grasă. Apoi „Don Quijote" mi-a acoperit faţa cu un ton închis-cafeniu, potrivit unui maur. Dar mie îmi părea rău de culoarea închisă de dinainte, care semăna cu ciocolata; atunci albul ochilor şi al dinţilor lucea mai tare.

După ce grima a fost isprăvită şi costumul îmbrăcat, m-am privit în oglindă, m-am minunat sincer de arta lui „Don Quijote" şi m-am admirat. Mişcările stângace ale trupului dispăreau sub cutele halatului, iar grimasele de sălbatic, lucrate de mine, se potriveau foarte bine cu înfăţişarea generală.

Şustov şi alţi elevi au intrat în cabină. Înfăţişarea mea i-a uimit şi au lăudat-o într-un glas, fără umbră de invidie. Asta mă încuraja şi-mi dădea iar siguranţa dinainte. Pe scenă m-a surprins orânduirea, nouă pentru mine, a mobilei: un fotoliu era mutat departe de perete, aproape în mijlocul scenei, iar masa era împinsă spre cuşca sufleurului, în locul cel mai vizibil. De emoţie, umblam încolo şi încoace, agăţându-mă cu poalele costumului şi cu iataganul de mobilă şi de colţurile decarului. Asta nu mă împiedica însă să debitez maşinal cuvintele rolului şi să umblu fără oprire pe scenă. Se părea că voi izbuti, cu chiu cu vai, să duc fragmentul până la sfârşit. Dar când m-am apropiat de momentele culminante ale rolului, m-a fulgerat deodată gândul: „Acum am să mă opresc". M-a cuprins panica, am tăcut zăpăcit, mi s-a făcut negru în faţa ochilor... Nu ştiu nici eu cum şi ce m-a readus la automatismul care, şi de data asta, m-a salvat de la pierzare.

După aceea, m-am lăsat în voia întâmplării. Mă stăpânea un singur gând: să isprăvesc cât mai repede, să mă demachiez şi să fug din teatru.

Iată-mă acasă. Singur. *Dar se vede că cel mai îngrozitor tovarăş pentru mine sunt eu însumi.* Îmi simţeam inima grea. Aş fi vrut să mă duc undeva, în vizită, să mă gândesc la altceva, dar n-am făcut nimic. Mi se părea că toţi aflaseră deja de ruşinea mea şi mă arătau cu degetul.

Spre norocul meu, a venit drăguţul Puşcin, care mă observase printre spectatori şi voia să afle părerea mea despre felul cum îl interpretase pe Salieri. N-am putut să-i spui nimic, deoarece, cu toate că mă uitasem din culise la jocul lui, nu văzusem nimic, din pricina emoţiei şi a aşteptării rândului meu în scenă. N-am întrebat nimic despre mine. Mi-era frică de critică; ar fi putut să omoare şi restul de încredere în mine.

Puşcin a vorbit foarte frumos despre piesa lui Shakespeare şi despre rolul lui Othello, despre înflăcărarea, uimirea şi zguduirea maurului din clipa în care începe să creadă că în Desdemona, sub minunata mască, se ascunde un viciu teribil, care o face şi

mai îngrozitoare în ochii lui. Are însă față de rol exigențe cărora eu nu le pot face față.

După plecarea prietenului meu, am încercat să mă apropii de unele părți ale rolului în spiritul celor spuse de el şi m-au podidit lacrimile; aşa de tare mi s-a făcut milă de bietul maur.

…anul 19..

Astăzi are loc spectacolul experimental. Totul mi-e dinainte cunoscut: voi veni la teatru, mă voi aşeza să mă machiez, va apărea „Don Quijote" şi se va înclina până la pământ. Îmi va plăcea apoi cum am să arăt machiat şi voi dori să joc. *Dar n-are să iasă nimic. Aveam în mine un sentiment de indiferență totală*. Totuşi, starea asta a durat numai până când am intrat în cabină. Atunci, inima a început să bată atât de tare, încât îmi venea greu să respir. M-a năpădit o senzație de greață şi de sfârşeală şi am crezut că mă îmbolnăvesc. Foarte bine! Boala putea justifica neizbânda primei mele interpretări.

Pe scenă, înainte de toate, m-a intimidat tăcerea neobişnuită şi ordinea. *Când am ieşit din întunericul culiselor în lumina plină a rampei, rivaltelor şi reflectoarelor, n-am mai ştiut de mine şi parcă am orbit. Lumina era atât de vie, încât între mine şi sală parcă se trăsese o perdea luminoasă. M-am simțit apărat de mulțime şi am respirat liber. Ochii mi s-au obişnuit însă repede cu rampa şi atunci întunecimea sălii a devenit şi mai înfricoşătoare, iar atracția spre public şi mai puternică. Mi s-a părut că sala e arhiplină, că mii de ochi sunt îndreptați numai asupra mea. Parcă îşi străpungeau victima. Mă simțeam sclavul acestei mulțimi şi am devenit supus, lipsit de principii, gata la orice compromis.* ***Aş fi vrut să mă dau peste cap, să mă gudur, să dau mulțimii mai mult decât aveam şi puteam da, dar simțeam un gol lăuntric cum nu mai simțisem niciodată***.

Din pricina străduinței exagerate de a stoarce simțire din mine, din pricină că nu puteam îndeplini imposibilul, *am fost cuprins de o încordare care mergea până la convulsie, care îmi crispa fața, mâinile, trupul, şi îmi paraliza mişcările. Toată puterea mi se irosea în această încordare sterilă. A trebuit să-mi ajut trupul şi simțirea înlemnite cu glasul pe care l-am urcat până la țipăt. Dar şi aşa, prea marea încordare şi-a făcut efectul. Gâtul mi s-a strâns, respirația mi s-a scurtat, sunetul glasului mi s-a urcat la nota cea mai de sus,* de la care nu mai izbuteam să-l urnesc. Rezultatul a fost că am răguşit.

Am încercat să intensific acțiunea exterioară şi jocul. Însă *nu eram în stare să-mi stăpânesc mâinile, picioarele, torentul de cuvinte, şi asta n-a făcut decât să înrăutățească starea de încordare generală.* ***Mi-era ruşine de fiecare cuvânt pe care-l rosteam, de fiecare gest pe care-l făceam, criticându-le pe loc***. *Mă înroşeam, îmi zgârceam degetele de la picioare şi de la mâini şi mă înfundam cu toată puterea în spătarul fotoliului.* ***Din pricina neputinței şi a confuziei, m-a cuprins deodată mânia***. Nici eu nu ştiu pe cine mă mâniasem, pe mine sau pe spectatori. Atunci m-am simțit desprins de cele ce mă înconjurau şi am devenit de o îndrăzneală fără margini. Celebrele cuvinte „Sânge, Iago, sânge!" au țâşnit fără voia mea. A fost strigătul unui martir scos din fire. Poate că am simțit în cuvintele acestea sufletul jignit al omului încrezător şi l-am compătimit sincer. Analiza făcută de Puşcin lui Othello a înviat în memoria mea şi mi-a zguduit simțirea.

Mi s-a părut că pentru o secundă sală a devenit atentă şi că prin mulțime a trecut un fior asemănător cu freamătul vântului printre vârfurile copacilor.

De cum am simțit asta, s-a aprins în mine o energie pe care nu ştiam încotro s-o îndrept. Mă conducea ea pe mine. Nu ştiu cum am jucat finalul scenei; țin minte,

doar, că n-am mai văzut rampa, gaura neagră a sălii, că m-am eliberat de orice spaimă şi că am trăit pe scenă o viaţă nouă, necunoscută, îmbătătoare. ***Nu cunosc o desfătare mai înaltă decât aceste câteva minute pe care le-am trăit pe scenă.*** Am observat că şi pe Paşa Şustov l-a uimit renaşterea mea, aprinzându-l şi împingându-l să joace cu însufleţire.

Cortina s-a tras şi sala a început să aplaude. Sufletul mi-a devenit uşor şi vesel. Am căpătat iar încredere în talentul meu, am devenit îndrăzneţ. Când mă întorceam victorios spre cabină, mi s-a părut că toţi mă privesc cu ochii plini de admiraţie.

Apoi, în pauză, am intrat în sală dichisit, cu un aer maiestuos, cum se cuvine unui artist de seamă şi făcând stângaci pe indiferentul. Acolo, spre uimirea mea, nu era atmosferă de sărbătoare, şi nici măcar o lumină plină, cum se cuvine la un spectacol adevărat. În locul unei mulţimi mari, am văzut la parter vreo douăzeci de oameni. Pentru cine mă străduisem eu? Totuşi, m-am consolat repede. Mi-am spus: „Chiar dacă au fost puţini spectatori, ei sunt cunoscători în artă: Torţov, Rahmanov, artişti de vază ai teatrului. Uite cine m-a aplaudat! N-aş schimba aplauzele lor pe ovaţiile a mii de oameni…”

Mi-am ales un loc la parter, aproape de Torţov şi Rahmanov, şi m-am aşezat cu nădejdea că au să mă cheme şi să-mi spună ceva plăcut.

Rampa s-a luminat. Cortina s-a dat la o parte şi în clipa aceea Maloletkova s-a prăbuşit la pământ de pe o scară sprijinită de decor, s-a făcut ghem şi a ţipat: „Salvaţi-mă!” cu un strigăt atât de sfâşietor, încât am încremenit. Apoi a început să spună ceva, dar prea repede, aşa că nu înţelegeam nimic. Pe urmă, a uitat deodată rolul, s-a oprit acoperindu-şi faţa cu mâinile şi s-a repezit în culise, de unde s-au auzit voci înfundate, care o încurajau. Cortina s-a lăsat, dar în urechile mele mai răsuna încă strigătul ei: „Salvaţi-mă!” Ce va să zică talentul! Ca să-l simţi, ajung o intrare şi un cuvânt.

Mi s-a părut că Torţov era impresionat. Dar şi cu mine s-a petrecut la fel, socoteam eu. O singură frază: „Sânge, Iago, sânge!” şi spectatorii au fost în puterea mea.

Acum, când scriu aceste rânduri, nu mă îndoiesc de viitorul meu. Totuşi, această siguranţă nu mă împiedică să recunosc că marele succes pe care mi-l atribuiam n-a existat, de fapt. Şi totuşi, undeva, în adâncul sufletului, credinţa în mine trâmbiţează victoria.

II - ARTA SCENICĂ ŞI MEŞTEŞUGUL SCENIC

….anul 19..

Astăzi ne-am adunat să auzim observaţiile lui Torţov despre jocul nostru la spectacolul experimental. Arkadie Nikolaevici a spus :

- ***În artă, înainte de orice, trebuie să ştii să vezi şi să înţelegi frumosul.*** De aceea, *în primul rând să ne aducem aminte şi să relevăm momentele pozitive din spectacolul experimental*. N-au fost decât două asemenea momente: primul, când Maloletkova s-a prăvălit pe scară strigând cu disperare „Salvaţi-mă!"; al doilea, avut de Nazvanov în scena „Sânge, Iago, sânge!" În ambele cazuri, atât cei care au jucat, cât şi cei care am privit, am fost absorbiţi de scenă, am încremenit şi am trăit aceeaşi emoţie, împreună.

Aceste momente izbutite, luate separat de întreg, pot fi socotite drept artă a trăirii, artă care se cultivă în teatrul nostru şi se studiază aici, în şcoala lui.

- Ce este arta trăirii? am întrebat eu.

- Dumneata ai cunoscut-o prin proprie experienţă. Uite, povesteşte-ne şi nouă cum au fost simţite de dumneata aceste momente de adevărată stare de creaţie.

- Nu ţin minte nimic, am răspuns eu ameţit de lauda lui Torţov. Ştiu doar că am trăit nişte clipe de neuitat, că numai aşa vreau să joc, că numai unei asemenea arte vreau să mă dăruiesc cu totul...

A trebuit să tac, altfel m-ar fi năpădit lacrimile.

- Cum?! Nu ţii minte zbuciumul dumitale lăuntric în căutarea unui lucru înspăimântător? Nu ţii minte că mâinile, ochii şi întreaga dumitale făptură se pregăteau să se năpustească undeva şi să apuce ceva? Nu ţii minte cum îţi muşcai buzele şi abia îţi stăpâneai lacrimile? mă descosea Arkadie Nikolaevici.

- Uite, acum, când îmi povestiţi cum a fost, parcă încep să-mi amintesc ce am simţit, am recunoscut eu.

- Şi fără mine n-ai fi putut înţelege ?

- Nu, n-aş fi putut.

- Va să zică ai acţionat subconştient ?

- Nu ştiu, poate. Dar asta e bine sau e rău ?

- Foarte bine, dacă subconştientul te-a dus pe o cale justă şi rău dacă el ar fi greşit. Însă, la spectacolul experimental nu te-a înşelat şi. Ce ne-ai dat dumneata în cele câteva clipe izbutite a fost minunat, mai mult decât tot ce s-ar putea dori.

- E adevărat? am mai întrebat eu o dată, înăbuşindu-mi bucuria.

- Da! Pentru că ***mai bine decât orice e ca actorul să fie pătruns de piesă***. *Atunci, în afară de voinţa lui, el trăieşte viaţa rolului, fără să mai bage de seamă cum simte, fără să se mai gândească la ceea ce face şi totul vine de la sine, subconştient*. Dar, din păcate, nu ştim întotdeauna să dirijăm o astfel de creaţie.

- De aici decurge, se pare, o situaţie fără ieşire: trebuie să creăm inspiraţi; asta ştie s-o facă numai subconştientul, pe care, însă, noi nu-l stăpânim. Iertaţi-mă, vă rog, dar care e ieşirea? a întrebat Govorkov, nedumerit şi puţin ironic.

- Din fericire, există o ieşire! l-a întrerupt Arkadie Nikolaevici. Ea constă în influenţa - nu directă, ci indirectă - a conştientului asupra subconştientului. Asta se datorează faptului că *în sufletul omenesc există unele părţi care se supun conştiinţei şi voinţei. Aceste părţi sunt în stare să influenţeze procesele noastre psihice involuntare*.

E adevărat că se cere o muncă creatoare destul de complicată, care se desfăşoară numai în parte sub controlul şi sub influenţa directă a conştientului. Această muncă este subconştientă şi involuntară într-o mare măsură.

Ea stă în puterea celei mai iscusite artiste - ***a naturii noastre organice***. ***Nici o tehnică actoricească, oricât ar fi de rafinată, nu se compară cu ea, pentru că natura noastră organică are totul în stăpânire.*** Acest punct de vedere şi această atitudine faţă de natura noastră artistică e tipică pentru arta trăirii, spuse Torţov cu înflăcărare.

- Şi dacă natura începe să aibă toane? a întrebat cineva.

- Trebuie să ştii s-o stimulezi şi s-o dirijezi. Pentru asta există metode speciale psihotehnice, pe care le veţi studia. Ele trebuie să trezească şi să atragă în creaţie subconştientul pe căi conştiente, indirecte. Nu degeaba, doar, una dintre bazele principale ale artei noastre de trăire e principiul: ***Creaţia subconştientă a naturii prin psihotehnica conştientă a artistului***. ***(Subconştient prin conştient, involuntar prin voluntar)***. *Să punem la îndemâna naturii atotputernice tot ce este subconştient, iar noi să ne îndreptăm spre ceea ce ne este accesibil, spre studiul conştient al creaţiei şi spre metodele conştiente al psihotehnicii. Ele ne învaţă, înainte de toate, că* ***atunci când subconştientul începe să acţioneze, trebuie să ştii să nu-l împiedici***.

- Ce ciudat că subconştientul are nevoie de conştient! m-am mirat.

- Mie mi se pare firesc, a spus Arkadie Nikolaevici. Electricitatea, vântul, apa şi alte forţe oarbe ale naturii cer un inginer priceput şi inteligent care să le facă supuse omului. Tot aşa şi forţa noastră creatoare subconştientă nu se poate lipsi de un inginer de acest gen - de o psihotehnică conştientă. *Numai atunci când artistul va înţelege şi va simţi că viaţa lui interioară şi exterioară pe scenă, în condiţiile înconjurătoare, decurge firesc şi normal, până la limita naturaleţei, după toate legile naturii omeneşti,* ***ascunzişurile adânci ale subconştientului se vor deschide cu prudenţă şi din ele vor izvorî sentimente****, care nu vor fi totdeauna pe înţelesul nostru*. Ele ne vor stăpâni pentru un timp mai scurt sau mai îndelungat şi ne vor conduce încotro le va porunci ceva dinăuntru. Noi, în limbajul nostru actoricesc, numim pur şi simplu „*natură*" această forţă conducătoare pe care n-o vedem şi nu ştim s-o studiem.

Dar e destul să ne abatem de la viaţa noastră organică, adevărată, să încetăm a crea veridic pe scenă şi scrupulosul subconştient se va speria numaidecât în faţa constrângerii şi se va retrage din nou în ascunzişurile lui adânci. ***Trebuie, înainte de toate, să creăm veridic****, ca lucrul acesta să nu se întâmple.*

Astfel, artistului îi e necesar realismul şi chiar naturalismul vieţii lui interioare pentru a stimula munca subconştientului şi elanurile inspiraţiei.

- Va să zică, în arta noastră e nevoie de o creaţie subconştientă continuă! am tras eu concluzia.

- Nu se poate crea întotdeauna subconştient şi inspirat, a observat Arkadie Nikolaevici. Astfel de genii nu există. De aceea, arta noastră ne îndeamnă să ne pregătim o bază pentru o creaţie subconştientă adevărată.

- Şi cum se face asta ?

- *Înainte de toate, **trebuie să creezi conştient şi veridic**. Asta va forma cel mai bun teren pentru încolţirea subconştientului şi a inspiraţiei.*

- Dar de ce? nu înţelegeam eu.

- Deoarece ***conştientul şi veridicul nasc adevărul, iar adevărul deşteaptă credinţa**; şi **dacă natura va crede ceea ce se petrece în om, ea se va apuca de treabă**. După ea, **va intra în joc subconştientul şi se va ivi poate inspiraţia însăşi**.*

- Ce înseamnă a juca „***veridic***” rolul? căutăm să aflu eu.

- Înseamnă că, *aflându-te pe scenă în condiţiile de viaţă pe care le cere rolul şi în deplină analogie cu el, să gândeşti, să vrei, să tinzi, să acţionezi logic, just, consecvent, omeneşte*. ***Numai când artistul va obţine asta, el se va apropia de rol şi va începe să simtă la fel cu el.***

*Asta se numeşte în limbajul nostru **trăirea rolului***. Acest proces şi cuvântul care-l defineşte căpăta în arta noastră o importanţă absolut excepţională, primordială.

Trăirea îl ajută pe artist să realizeze scopul de bază al artei scenice: ***crearea vieţii spirituale a rolului şi transpunerea acesteia pe scenă, în formă artistică***.

După cum vedeţi, *sarcina noastră principală nu constă doar în reprezentarea vieţii rolului în manifestările ei exterioare, ci, în primul rând, în **a crea pe scenă viaţa interioară a personajului reprezentat şi a întregii piese**, adaptând la această viaţă străină simţurile tale personale şi dedicându-i toate elementele vii ale propriului tău suflet.*

*Să ţineţi minte o dată pentru totdeauna că trebuie să vă îndreptaţi spre scopul principal şi de bază al artei noastre, în toate momentele de creaţie, în toate momentele vieţii voastre pe scenă. Iată de ce noi ne gândim, înainte de toate, la latura lăuntrică a rolului, adică la viaţa lui psihică, care se creează cu ajutorul procesului lăuntric de trăire. **El este momentul principal al creaţiei şi prima grijă a artistului. Trebuie să trăieşti rolul, adică să suferi, să simţi ca el, de fiecare dată şi la fiecare repetare a lui**.*

„***Orice actor mare trebuie să simtă şi simte într-adevăr ceea ce reprezintă"** spune bătrânul Tomaso Salvini, cel mai de seamă reprezentant al acestui curent. „**Eu socot chiar că el nu numai că e dator să trăiască emoţia rolului o dată sau de două ori, atât timp cât îl studiază, ci el trebuie să încerce această emoţie nu de câteva ori, până când îşi studiază rolul, dar, în mai mare sau în mai mică măsură, la fiecare interpretare a lui, şi la întâia - şi la a mia oară…**" - ne-a citit Arkadie Nikolaevici din articolul lui Tomaso Salvini (răspunsul dat lui Coquelin) pe care i-l înmânase Ivan Platonovici. Teatrul nostru înţelege şi el în acelaşi fel arta actorului.

…anul 19..

Sub influenţa discuţiilor lungi pe care le-am avut cu Paşa Şustov, la primul prilej potrivit i-am spus lui Arkadie Nikolaevici :

- Nu înţeleg cum poţi să înveţi un om să trăiască şi să simtă just, dacă el însuşi nu „simte” şi nu „trăieşte”!

- Dumneata ce crezi: poți să te înveți pe dumneata însuți sau pe un altul să se intereseze de un rol şi de ceea ce este esențial în el? m-a întrebat Arkadie Nikolaevici.

- Să admitem că da, cu toate că nu e uşor, am răspuns eu.

- Se pot urmări obiectivele mai interesante? Poți căuta o justă tratare a lui? Poți stimula în tine elanuri juste pentru îndeplinirea unor acțiuni corespunzătoare ?

- Se poate, am admis eu din nou.

- Ia încearcă să faci - dar absolut sincer şi conştiincios - până la capăt, o asemenea muncă, rămânând rece şi fără să participi cu totul la ea. *N-ai să izbuteşti*. Ai să te emoționezi fără voie şi ai să începi să te simți în situația personajului din piesă. Vei începe să trăieşti sentimentele dumitale, dar analoage cu ale lui. Încearcă în felul acesta întregul rol şi vei observa că fiecare moment din viața dumitale scenică va stârni trăiri corespunzătoare. O serie neîntreruptă de astfel de momente crează linia completă a trăirii rolului, „viața spiritului ei omenesc". *Uite,* ***starea complet conştientă a artistului pe scenă, într-o atmosferă de autentic adevăr lăuntric, stimulează sentimentul mai bine decât oricare alta****, fiind cel mai prielnic teren pentru însufleţirea muncii subconştientului şi pentru avânturile inspiraţiei.*

- Am înțeles din toate cele spuse că studierea artei noastre se reduce la însuşirea psihotehnicii trăirii; iar trăirea ne ajută să îndeplinim scopul principal al creației - înfăptuirea „vieții spiritului omenesc" a rolului, a încercat să tragă concluzia Şustov.

- *Scopul artei noastre nu este numai crearea „****vieții spiritului omenesc a rolului****", ci şi „****reflectarea ei într-o formă artistică***", l-a corectat Torțov. De aceea, ***actorul nu trebuie numai să trăiască lăuntric rolul, ci să întruchipeze exterior cele trăite.*** *Să luați aminte că* ***dependența redării exterioare de trăirea interioară e deosebit de puternică*** *tocmai în curentul nostru artistic. Ca să reflectezi viața cea mai subtilă şi adesea subconştientă, trebuie să ai neapărat un aparat vocal şi corporal excepțional de sensibil şi foarte bine educat.* ***Glasul şi trupul actorului trebuie să transmită nemijlocit şi cu o imensă sensibilitate, în chip imediat şi exact, cele mai subtile, aproape imperceptibile sentimente lăuntrice****.* Iată de ce artistul de genul nostru trebuie să aibă grijă, mai mult decât în alte ramuri ale artei, nu numai de aparatul interior, care creează procesul de trăire, dar şi de cel exterior, de aparatul corporal, care transmite just rezultatele muncii creatoare a sentimentului, forma lui exterioară: ***întruchiparea***.

Subconştientul are o mare influență în această muncă. ***Nici cea mai iscusită tehnică actoricească, când e vorba de întruchipare, nu se poate compara cu subconştientul****, cu toate că tehnica e prezumțioasă şi pretinde întâietate.*

În ultimele două lecții am atins trăsăturile cele mai generale care definesc arta noastră de trăire, a încheiat Arkadie Nikolaevici.

Noi ştim, datorită experienței, că numai o astfel de artă scenică, saturată de trăirea organică a omului-artist, poate să redea toate nuanțele imperceptibile şi toată adâncimea vieții interioare a rolului. *Numai o astfel de artă poate să-l câştige deplin pe spectator, să-l oblige, nu doar să înțeleagă, dar mai ales să trăiască ce se petrece pe scenă,* să-i îmbogățească experiența interioară, lăsându-i urme pe care vremea nu le şterge.

Şi încă un lucru foarte însemnat: *bazele principale ale creației şi legile naturii organice, pe care se întemeiază arta noastră, îi feresc pe artişti de devieri*. Cine ştie cu ce regizori şi în ce teatre veți avea de lucrat? *Nu pretutindeni şi nu toți se conduc în creație după cerințele naturii însăşi. În majoritatea cazurilor ele sunt încălcate grosolan şi asta îl împinge întotdeauna pe artist la devieri.* Dacă veți cunoaşte temeinic

granițele artei autentice şi legile organice ale naturii creatoare, veți pricepe greşelile şi veți putea să le îndreptați. Dar, *fără bazele puternice pe care vi le dă arta trăirii, vă veți rătăci, vă veți încurca şi veți pierde criteriile*. Iată de ce socot obligatoriu, pentru toți artiştii, să studieze bazele artei noastre. Fiecare artist trebuie să-şi înceapă cu asta muncă şcolară.

- Da, da, către asta tind şi eu! am exclamat plin de avânt. Ce bucuros sunt că am izbutit, măcar în parte, să îndeplinesc la spectacol ținta principală a artei noastre.

- Nu te pripi - mi-a potolit ardoarea Torțov - ca să nu înduri mai târziu amare dezamăgiri. Nu amesteca arta autentică de trăire cu ce ai făcut în întreaga scenă pe care ai jucat-o la spectacolul experimental.

- Dar ce-am făcut? am întrebat eu ca un criminal în fața sentinței.

- Ți-am spus, doar, că în toată scena jucată de dumneata n-au fost decât câteva clipe de trăire autentică, care te-au apropiat de arta noastră. Eu le-am dat drept pildă atât dumitale cât şi celorlalți elevi, în legătură cu bazele curentului nostru artistic. Dar întreaga scenă dintre Othello şi Iago nu poate fi în nici un fel socotită că artă a trăirii.

- Şi drept ce poate să fie socotită?

- Drept aşa-numitul joc instinctiv, a spus Arkadie Nikolaevici.

- Şi jocul ăsta ce e? am întrebat, simțind că-mi fuge pământul de sub picioare.

- Într-o asemenea interpretare - a continuat Torțov - unele momente izolate se ridică deodată, pe neaşteptate, la o mare înălțime artistică şi-i zguduie pe spectatori. În aceste momente, artistul trăieşte sau creează după inspirație, pe calea improvizării. Dar eşti destul de puternic spiritual şi fizic ca să joci toate cele cinci acte uriaşe din Othello cu însuflețirea cu care ai jucat, întâmplător, o scenetă scurtă: „Sânge, Iago, sânge”?

- Nu ştiu...

- Eu ştiu sigur că pentru o asemenea sarcină nu are destulă putere nici chiar un artist cu un temperament excepțional şi cu o uriaşă forță fizică, a răspuns Arkadie Nikolaevici. Natura trebuie ajutată şi cu o psihotehnică bine prelucrată. Dar dumneata nu le ai încă, aşa cum nu le au nici artiştii care joacă după instinct şi nu recunosc tehnica. Ei, ca şi dumneata, *se bizuie numai pe inspirație. Şi dacă ea nu vine, nici ei, nici dumneata n-aveți cu ce umple golurile din joc, momentele pustii, netrăite ale rolului*. De aici, perioade lungi de scădere a tensiunii necesare în interpretarea rolului, totală lipsă de expresivitate artistică şi un joc superficial, de diletant. *În momentele acestea, interpretarea oricărui actor instinctiv, devine lipsită de viață, nefirească şi chinuită. Şi rolul merge şchiopătând, într-o alternanță de momente de însuflețire şi de joc superficial*. Uite, o astfel de interpretare scenică se numeşte în limbajul nostru actoricesc un ***joc instinctiv***.

Critică făcută de Arkadie Nikolaevici m-a impresionat puternic. M-a amărât şi m-a speriat. Am căzut într-o depresie adâncă şi n-am mai ascultat ce a spus mai departe.

…anul 19..

Astăzi am ascultat iar observațiile lui Arkadie Nikolaevici asupra jocului nostru la spectacolul experimental.

După ce a intrat în clasă, el s-a adresat lui Paşa Şustov ;

- Şi dumneata ne-ai dat la spectacol câteva momente interesante de artă autentică, dar nu de artă a trăirii, ci, oricât de curios ar părea, de artă a reprezentării.

- A reprezentării?! s-a minunat Şustov.

- Ce fel de artă e asta? au întrebat elevii.

- Acesta e al doilea curent în artă. Să vă explice în ce constă cel care 1-a

demonstrat în câteva momente izbutite la spectacol. Şustov! Adu-ţi aminte cum ai creat rolul lui Iago, i-a propus Torţov lui Paşa.

- Ştiam de la unchiul meu câte ceva despre tehnica artei noastre, m-am îndreptat spre conţinutul rolului şi l-am analizat îndelung, se justifică, parcă, Şustov.

- Te-a ajutat unchiul dumitale? s-a informat Arkadie Nikolaevici.

- Puţin. Acasă mi se părea că realizez o trăire autentică. Uneori şi la repetiţie simţeam la fel. De asta nu pricep ce are a face aici arta reprezentării, a răspuns Paşa.

- Şi în arta asta îţi trăieşti rolul, o dată sau de câteva ori, acasă sau la repetiţii. Prezenţa procesului esenţial al trăirii îngăduie ca şi ea să fie socotită o artă autentică.

- Şi cum se trăieşte rolul în acest curent? La fel ca după al nostru? am întrebat.

- Absolut la fel, dar aici scopul e altul. *Se poate trăi rolul de fiecare dată, ca şi la noi, în arta noastră. Dar se poate trăi rolul o dată sau de câteva ori, ca să observi forma exterioară a unei manifestări fireşti a sentimentului şi, observând-o, să te înveţi să repeţi această formă în chip mecanic, cu ajutorul muşchilor care s-au deprins cu ea. Asta înseamnă* ***reprezentarea rolului***.

Astfel, după acest curent de artă, procesul de trăire nu este momentul principal de creaţie, ci doar una din etapele pregătitoare ale muncii artistice. Această muncă constă în căutarea formei artistice exterioare a creaţiei scenice, care să dezvăluie conţinutul ei interior. În căutările acestea artistul tinde să simtă autentic, să trăiască viaţa personajului reprezentat. Dar, repet, el nu-şi îngăduie să facă lucrul acesta la spectacol, în timpul creaţiei în faţa publicului, ci doar la el acasă sau la repetiţii.

- Dar Şustov şi-a îngăduit să-l facă chiar la spectacolul experimental! Înseamnă că a folosit arta trăirii, l-am apărat eu.

Altcineva m-a susţinut, spunând că Paşa a avut, printre unele momente nejuste de interpretare a rolului, şi câteva de trăire autentică, vrednice de noastră.

- Nu, a protestat Arkadie Nikolaevici. În arta noastră, ***trăirea fiecărui moment de interpretare a rolului trebuie repetată şi întruchipată de fiecare dată***.

În arta noastră, *se fac multe pe calea improvizării pe una şi aceeaşi temă, fixată puternic. O asemenea creaţie dă prospeţime şi sinceritate interpretării*. Asta s-a văzut în câteva momente izbutite din jocul lui Nazvanov.

La Şustov însă n-am băgat de seamă prospeţime şi improvizaţie în simţirea rolului. El m-a încântat în câteva locuri prin precizie, prin artistic. Dar... în jocul lui am simţit o răceală ce m-a făcut să bănuiesc că el are stabilite, o dată pentru totdeauna, forme de joc care nu lasă loc improvizaţiei şi lipsesc jocul de prospeţime şi spontaneitate. Cu toate astea, am simţit că originalul după care se repetau copiile a fost just, că el evoca o autentică „*viaţă spirituală omenească*" a rolului. Acest ecou al procesului de trăire, care a existat cândva, a făcut ca în unele momente reprezentarea să devină artă autentică.

- De unde să posed eu, nepotul lui Şustov, arta reprezentării?!...

- Hai să analizăm lucrurile. Povesteşte-ne mai departe cum ai lucrat rolul lui Iago, i-a propus Torţov lui Şustov.

- Ca să controlez cum se transmite trăirea în afară, am recurs la ajutorul oglinzii, îşi amintea Paşa.

- Asta e primejdios, dar în acelaşi timp e şi tipic pentru arta reprezentării. ***Să nu uitaţi că trebuie să vă folosiţi cu prudenţă de oglindă***. *Ea deprinde pe artist să se uite nu înăuntrul lui, ci în afara lui.*

- Dar oglinda m-a ajutat să văd şi să înţeleg cum exteriorizez eu sentimentul, s-a justificat Paşa.

- Propriile dumitale sentimente sau cele imitate, ale rolului?

- Ale mele personale, dar potrivite cu cele ale lui Iago.

- Deci când ai lucrat în fața oglinzii nu te-a interesat atât aspectul fizic, exterior, nu maniera de a juca, cât mai ales felul în care sentimentele trăite înăuntru, „viața spiritului omenesc" a rolului, se reflectau fizic? îl descosea Arkadie Nikolaevici.

- Întocmai, întocmai!

- Şi asta e tipic pentru arta reprezentării. Şi, tocmai pentru că ea e o artă, are nevoie de forma scenică, care nu redă numai aspectul exterior al rolului, ci, în primul rând, conținutul lui - „viața spiritului omenesc".

- Țin minte că în unele momente eram mulțumit de mine, când vedeam o justă reflectare a ceea ce simțeam, îşi aducea mereu aminte Paşa.

- Şi ți-ai fixat o dată pentru totdeauna metodele de exprimare a sentimentului?

- Ele s-au fixat singure, pentru că le-am repetat des.

- Cu alte cuvinte, dumneata ai fixat o formă definitivă exterioară a interpretării scenice pentru momentele izbutite ale rolului şi ți-ai însuşit tehnica întruchipării lor?

- Se vede treaba că da.

- Şi te-ai folosit de această formă de fiecare dată, la fiecare repetare a creației, şi acasă şi la repetiții? îl cerceta Torțov.

- Cred că aşa m-am obişnuit, a recunoscut Paşa.

- Acum mai spune-mi încă ceva: această formă, o dată fixată de la sine, se năştea de fiecare dată din trăirea interioară, sau, o dată născută, încremenea pentru totdeauna, se repeta mecanic, fără nici o participare a sentimentului?

- Mie mi se pare că o trăiam de fiecare dată.

- Nu, la spectacol asta n-a ajuns până la spectatori. În arta reprezentării se face ceea ce ai făcut dumneata: actorii se străduiesc să-şi provoace şi să-şi marcheze în ei înşişi trăsăturile omeneşti tipice care redau viața interioară a rolului. *După ce a creat cea mai bună formă, pentru fiecare dintre ele, o dată pentru totdeauna, artistul se învăța s-o întruchipeze mecanic, fără nici o participare a sentimentului în momentul interpretării în public*. Asta se obține cu ajutorul deprinderii mușchilor trupului şi feței, a glasului şi intonațiilor, a întregii virtuozități tehnice, repetate la nesfârşit. Memoria musculară a artiştilor care adoptă arta reprezentării e dezvoltată la extrem.

Artistul se obişnuieşte cu o reproducere mecanică a rolului, repetându-şi munca fără a-şi irosi forțele nervoase şi sufleteşti. Irosirea forțelor sufleteşti e socotită inutilă şi chiar dăunătoare pentru creația în fața publicului, deoarece orice emoție dezechilibrează stăpânirea de sine, modificând forma fixată o dată pentru totdeauna, rezultatul fiind lipsit de claritatea formei şi de siguranța transmiterii, fapt ce dăunează impresiei.

Toate astea se referă, într-o măsură sau alta, la momentele din interpretarea dată lui Iago. Acum adu-ți aminte ce s-a petrecut mai departe în munca dumitale.

- Alte momente ale rolului şi însăşi figura lui Iago nu mă satisfăceau. Şi de lucrul acesta m-am convins tot cu ajutorul oglinzii! îşi aducea aminte Şuştov. Căutând în memorie un model potrivit, mi-am adus aminte de un cunoscut care, după părerea mea, personifica bine şiretenia, răutatea şi perfidia.

- Şi ai început să-l furi cu coada ochiului, să te potriveşti după el?

- Da.

- Şi ce-ai făcut cu amintirile dumitale?

- Ca să spun drept, am copiat pur şi simplu înfățişarea exterioară a cunoscutului meu, a mărturisit Paşa. Îl vedeam în minte alături de mine. El umbla, sta,

se aşeza, şi eu mă uitam la el şi repetam tot ce făcea el.

- *A fost o mare greşeală! În acest moment ai trădat arta reprezentării şi ai trecut la o simplă contrafacere*, o imitare care n-are nici o legătură cu creaţia.

- Şi ce trebuia să fac ca să altoiesc pe Iago chipul întâmplător luat din afară?

- *Ar fi trebuit să treci prin dumneata materialul nou, să-l însufleţeşti cu născocirile corespunzătoare ale imaginaţiei dumitale*, aşa cum cere curentul artei trăirii.

După ce materialul însufleţit s-ar fi altoit pe dumneata şi imaginea rolului ar fi fost creată în gând, ar fi trebuit să te apuci de o muncă nouă, despre care vorbeşte plastic unul dintre cei mai buni reprezentanţi ai artei reprezentării, renumitul actor francez Coquelin-senior.

Actorul îşi creează un model imaginar, apoi „*ca un pictor, îi prinde fiecare trăsătură şi o transpune nu pe pânza, ci asupra lui însuşi...*" ne-a citit Arkadie Nikolaevici din broşura lui Coquelin. „*El îl vede pe Tartuffe într-un anumit costum şi îl îmbrăca şi el, îi vede ţinuta şi o imită, îi observă comportarea şi o împrumută. Îşi adaptează propria faţă la această imagine, îşi croieşte, îşi taie şi îşi coase pielea proprie, ca să spun aşa, până când criticul, ascuns în primul său* eu, *se simte satisfăcut şi găseşte o asemănare pozitivă cu Tartuffe. Dar asta încă nu e tot, asta ar fi numai o asemănare exterioară cu persoana zugrăvită, nu însuşi tipul. Mai trebuie ca actorul să-l oblige pe Tartuffe să vorbească cu glasul pe care îl aude el la Tartuffe, iar ca să fixeze întregul mers al rolului, trebuie să-t oblige să se mişte, să umble, să gesticuleze, să asculte, să gândească întocmai ca Tartuffe, să introducă în el însuşi sufletul lui Tartuffe. Numai atunci portretul e gata; poţi să-l pui în ramă, adică pe scenă, şi spectatorul va spune: «Iată-l pe Tartuffe»... altfel înseamnă că actorul a lucrat prost!*"

- Dar asta e îngrozitor de greu şi de complicat! m-am tulburat eu.

- Da. Însuşi Coquelin o recunoaşte: „*Actorul nu trăieşte, ci joacă. El rămâne rece faţă de obiectul jocului său, dar arta lui trebuie să fie desăvârşită."* Şi, într-adevăr - adăugă Torţov - *arta reprezentării cere perfecţiune ca să rămână artă.*

- Atunci nu-i mai simplu să te încrezi creaţiei naturale şi trăirii autentice?

- Coquelin, care e un încrezut, spune: „*Arta nu e viaţa reală şi nici măcar reflectarea ei. Artă e un creator în sine. Ea îşi creează viaţă ei proprie în afara timpului şi spaţiului, o viaţă minunată prin abstracţiunea ei*."

Noi însă nu putem fi de acord cu o provocare atât de prezumţioasă la adresa naturii creatoare, care e unica artistă perfectă şi neîntrecută.

- Oare ei cred într-adevăr că tehnica lor e mai puternică decât natura însăşi? Ce rătăcire! nu puteam eu să mă liniştesc.

- Ei sunt convinşi că pot crea pe scenă cea mai bună viaţă a lor. Nu aceea reală, omenească, pe care o cunoaştem din realitate, ci o alta, modificată pentru scenă.

Iată de ce actorii reprezentării trăiesc numai la început just, omeneşte, orice rol, în perioada de muncă pregătitoare, iar în însuşi momentul de creaţie, pe scenă, trec la o trăire convenţională. Ca să se justifice, argumentează că teatrul şi reprezentarea lui sunt convenţionale, iar scena are mijloace prea sărăcăcioase ca să dea iluzia unei vieţi adevărate; de aceea teatrul nu trebuie să evite convenţionalul, ci chiar să-l iubească.

O asemenea creaţie e frumoasă dar nu e adâncă, e mai mult de efect decât puternică; în ea forma e mai interesantă decât conţinutul; ea acţionează mai mult asupra auzului şi văzului decât asupra sufletului şi mai curând te încântă decât te emoţionează.

E adevărat că şi această artă poate produce impresii puternice, care te stăpânesc atât timp cât le percepi, lăsându-ţi o amintire frumoasă, dar nu sunt impresii

care să-ți încălzească sufletul. Influența unei asemenea arte e pătrunzătoare, dar de scurtă durată. Te uimeşte mai mult decât crezi, dar nu-i este accesibil orice. Ea poate să impresioneze prin neprevăzut şi frumusețe scenică, dar mijloacele ei sunt prea superficiale pentru exprimarea pasiunilor adânci. Subtilitatea şi adâncimea sentimentului omenesc nu se supun metodelor tehnice. În momentul trăirii fireşti şi al întruchipării, acestea au nevoie de ajutorul nemijlocit al naturii însăşi. Din pricina asta, reprezentarea rolului zămislită de procesul unei trăiri autentice trebuie recunoscută drept creație, drept artă.

…anul 19..

Astăzi, la lecție, Govorkov ne asigura cu însuflețire că el este actor al artei reprezentării, că acest curent e apropiat de sufletul său şi că simțul lui artistic îl face să înțeleagă creația tocmai în acest chip.

Arkadie Nikolaevici s-a îndoit de temeinicia afirmațiilor lui şi i-a amintit că şi în arta reprezentării trăirea e necesară, între altele, iar el nu e convins că Govorkov stăpâneşte acest proces, nu doar pe scenă, dar chiar şi acasă. Totuşi, Govorkov ne asigura că el întotdeauna simte şi trăieşte puternic ceea ce face pe scenă.

- Fiecare om, în fiece clipă a vieții, simte ceva şi trăieşte, a spus Arkadie Nikolaevici. Dacă n-ar simți nimic, ar fi mort. ***Important e ce trăieşti pe scenă: propriile tale sentimente, analoage cu viața rolului, sau altceva, care nu se referă la ea?***

Chiar cei mai experimentați actori îşi prelucrează acasă şi aduc pe scenă, foarte des, tocmai ***ceea ce nu e important*** *şi esențial pentru rol şi pentru artă.* Acelaşi lucru s-a întâmplat cu voi toți. *Unii ne-au arătat la spectacol glasul lor, intonații de efect, tehnica jocului lor; alții au înveselit pe privitori cu alergături însuflețite, cu salturi de balet, cu un desperat joc superficial sau i-au ademenit cu gesturi şi atitudini frumoase; într-un cuvânt, au adus pe scenă tocmai ce nu trebuia personajelelor prezentate.*

- Dumneata, Govorkov, nu te-ai apropiat de rol pornind de la conținutul lui interior, de la trăirea lui, ci de la cu totul altceva, şi socoteşti că ai creat ceva în artă. Dar ***acolo unde nu se simte trăirea sentimentului tău viu, analog cu cel al personajului reprezentat, acolo nu poate fi vorba despre o creație autentică.***

De aceea nu te înşela, ci caută să pătrunzi şi să înțelegi unde începe şi unde se sfârşeşte arta autentică. Atunci te vei convinge că jocul dumitale n-are legătură cu ea.

- Şi atunci ce e jocul meu?

- *Meşteşug. E adevărat că nu unul prost, ci unul cu procedee de debitare a rolului şi de zugrăvire convențională prelucrate destul de cuviincios*.

Las la o parte discuția lungă, în care a intrat Govorkov, şi trec de-a dreptul la explicația lui Torțov despre granițele care separă arta adevărată de meşteşug.

- ***Nu există o artă adevărată fără trăire. De aceea ea începe acolo unde sentimentul intră în drepturile sale***.

- Iar meşteşugul? întreabă Govorkov.

- *Meşteşugul începe acolo unde sfârşireşte trăirea creatoare sau reprezentarea artistică a rezultatelor ei. Dacă în arta trăirii şi în arta reprezentării procesul de trăire e inevitabil, în meşteşug el e inutil şi întâmplător*. ***Actorii care recurg la meşteşug nu ştiu să creeze fiecare rol în parte****, să trăiască şi să întruchipeze firesc cele trăite. Actorii-meşteşugari debitează textul întovărăşindu-l cu unele procedee ale jocului scenic, stabilite o dată pentru totdeauna*. Asta simplifică mult sarcinile

meşteşugului.

- Şi în ce constă o asemenea simplificare? am întrebat eu.

- O să înțelegeți mai bine când o să aflați de unde au venit şi cum s-au creat metodele jocului meşteşugăresc, numite în limbajul nostru ***şabloane actoriceşti***:

Ca să transmiți sentimentele rolului, e necesar să le cunoşti şi, ca să le cunoşti, trebuie să încerci tu însuți trăiri analoage. Nu se poate imita sentimentul însuşi, dar se pot imita rezultatele manifestărilor lui exterioare. Meşteşugarii nu ştiu să trăiască rolurile, şi de aceea nu percep niciodată rezultatele exterioare ale acestui proces creator.

Cum să găseşti forma dacă nu ți-o insuflă sentimentul? Cum să transmiți cu glasul şi cu gesturile trăiri inexistente? Nu-ți rămâne decât să recurgi la un joc superficial, convențional, o reprezentare exterioară primitivă a unor sentimente străine de rol, netrăite şi de aceea necunoscute nici de actorul care interpretează rolul. E o simplă imitație.

Cu ajutorul mimicii, glasului, mişcărilor, actorul meşteşugar prezintă pe scenă nişte şabloane exterioare, care exprimă - chipurile - „viața spirituală omenească" a rolului, *o mască moartă a sentimentului inexistent*. Pentru un asemenea joc superficial este prelucrat un vast sortiment de procedee actoriceşti plastice, despre care se spune că transmit, prin mijloace exterioare, sentimente diverse. Însă, din aceste procedee meşteşugăreşti lipseşte tocmai esențialul - conținutul spiritual.

Unele din aceste procedee țin de tradiția meşteşugărească moştenită de la predecesori - de pildă punerea mâinii pe inimă pentru exprimarea dragostei sau sfâşierea gulerului pentru exprimarea morții. Altele sunt luate de la contemporani talentați - de pildă, frecarea frunții cu dosul mâinii, cum făcea Vera Teodorovna Komissarjevskaia în momentele tragice ale rolului. Alte procedee sunt inventate chiar de actorii-meşteşugari.

Există o manieră meşteşugărească specială pentru debitarea rolului, adică pentru glas, dicțiune şi vorbire (cu ridicări şi coborâri de ton exagerat de sonore în momentele puternice ale rolului, cu tremolo-uri specifice actoriceşti sau cu fiorituri declamatorice speciale). *Există procedee pentru mers* (actorii-meşteşugari nu umblă, ci defilează pe podeaua scenei), *pentru mişcare şi acțiune, pentru plasticitate şi pentru jocul exterior* (ele sunt foarte subliniate la actorii-meşteşugari şi sunt bazate pe o frumusețe artificială). *Există procedee pentru exprimare feluritelor sentimente şi pasiuni omeneşti* (rânjetul şi rotirea albului ochilor în clipe de gelozie, acoperirea ochilor şi feței cu mâinile în locul plânsului, smulgerea părului la desperare). *Există procedee de a imita o serie întreagă de chipuri şi tipuri din diferite straturi ale societății* (țăranii scuipă pe jos, îşi şterg nasul cu poala hainei, militarii bat din pinteni, aristocrații se joacă cu lornionul). *Există procedee pentru evocarea unei epoci* (gesturi de operă pentru Evul Mediu, un mers cu paşi de dans pentru secolul al XVIII-lea) *şi procedee pentru interpretarea unor piese sau roluri* (primarul): o înclinare specială a corpului, punerea palmei pe buze la „aparte". ***Toate aceste obişnuințe actoriceşti au devenit cu timpul tradiționale.***

Aşa s-a format o vorbire comună, o manieră specială de a debita rolul cu efecte dinainte calculate, cu umblet scenic special, cu atitudini şi gesturi plastice.

Procedeele de joc mecanice sunt reproduse uşor de muşchii antrenați ai meşteşugarilor, intră în obişnuință şi devin o a doua natură a lor, înlocuind natura omenească.

Această mască a sentimentului se uzează repede, îşi pierde vaga asemănare cu viață şi se transformă într-un şablon mecanic sau într-un simbol convențional. O serie de şabloane, stabilite o dată pentru totdeauna pentru fiecare rol, formează

ceremonialul sau ritualul plastic actoricesc ce însoţeşte debitarea convenţională a textului piesei.

Actorii-meşteşugari vor să înlocuiască, prin aceste procedee exterioare de joc, trăirea şi creaţia interioară, vie şi adevărată. Dar nimic nu se poate compara cu sentimentul adevărat, care nu se supune metodelor mecanice ale meşteşugului.

Dacă unele dintre aceste şabloane mai produc încă un oarecare efect teatral, majoritatea însă jignesc prin prost gust, uimind prin îngustimea înţelegerii sentimentului omenesc, printr-o atitudine schematică faţă de el sau, pur şi simplu, prin prostia lor.

Însă timpul şi obişnuinţa de veacuri fac ca până şi urâtul şi absurdul să fie acceptate şi plăcute (de pildă, grimasele comicilor de operetă legalizate cu timpul, bătrâna de comedie care întinereşte, uşa care se deschide de la sine la intrarea sau ieşirea eroului din scenă - socotite de către unii ca procedee foarte normale în teatru).

Iată de ce şabloanele nefireşti au intrat în meşteşug şi sunt introduse în ritualul ceremonialului actoricesc în timp ce altele au degenerat în aşa fel încât nu mai poţi înţelege ce reprezentau la început. *Procedeul actoricesc care şi-a pierdut esenţa interioară devine un simplu convenţionalism scenic, ce nu are nimic comun cu viaţa autentică şi, din această pricină, deformează natura omenească a artistului*. Baletul, opera şi mai ales falsa tragedie clasică, sunt pline de asemenea şabloane (frumuseţea artificială, exagerările plastice, „smulgerea" inimii din piept în momentele de desperare, agitarea mâinilor când e vorba de răzbunare şi ridicarea lor în sus la rugăciune).

Meşteşugarul pretinde că pentru realizarea vorbirii şi plasticii actoriceşti generale *(precum dulcegăria sunetelor în momentele lirice, monotonia redării poeziei epice, vorbirea sonoră pentru exprimarea urii, lacrimile false din glas pentru zugrăvirea suferinţei)* glasul trebuie înnobilat, dicţia şi mişcările actorilor înfrumuseţate şi expresia figurii lor intensificată. Din păcate, noblețea nu e înțeleasă întotdeauna just, ideea de frumos poate fi deformată, iar expresivitatea e deseori dictată de prostul gust, care există într-o mai mare măsură decât cel bun. De aceea, *în loc de noblețe s-a creat emfază, în loc de frumos - frumusețe artificială, iar în loc de expresivitate - efect teatral*. *Şi, începând cu vorbirea convenţională, cu dicţia şi isprăvind cu mersul actorului şi gesturile lui, toate servesc latura ţipătoare a teatrului,* ***prea lipsită de modestie ca să fie artistică.***

Vorbirea şi plastica meşteşugărească a actorului se reduc la efecte demonstrative şi duc la o noblețe pompoasă, din care s-a creat o „frumusețe" teatrală aparte.

Şablonul nu poate înlocui trăirea.

Din nenorocire orice şablon e molipsitor şi se infiltrează în artist ca rugina. *Dacă el găseşte o mică spărtură, pătrunde, se înmulţeşte şi tinde să cuprindă toate momentele rolului şi toate piesele aparatului plastic actoricesc.* ***Şablonul umple orice moment din rol care a rămas gol de sentiment viu şi se cuibăreşte trainic acolo***. Mai mult decât atât, el ţâşneşte adesea înainte ca sentimentul să fie deşteptat şi îi taie drumul; de aceea actorul trebuie să se ferească cu vigilenţă de atacurile subtile ale şablonului.

Tot ce am spus se referă şi la actorii înzestraţi, capabili de o creaţie autentică. Putem spune că aproape toată activitatea scenică a actorilor de tip meşteşugăresc se reduce la o abilă selecţionare şi combinare a şabloanelor. Unele şabloane prezintă o oarecare frumusețe şi atracţie, iar un spectator neexperimentat poate să nu-şi seama că are de-a face numai cu o muncă actoricească mecanică.

Dar, *oricât de desăvârşite ar fi şabloanele actoriceşti, ele nu pot să emoţioneze spectatorii prin ele însele. Pentru asta e nevoie de anumite stimulente*

suplimentare; acestea sunt procedee speciale, pe care noi le numim ***emoție actoricească.***

Emoția actoricească nu e o emoție adevărată, o trăire artistică adevărată a rolului pe scenă. ***Ea e o excitare artificială periferică a trupului.***

Dacă îți încleştezi pumnii, îți încordezi muşchii trupului sau respiri spasmodic, poți ajunge la o încordare fizică interpretată de spectatori drept manifestarea unui temperament puternic, zguduit de pasiuni. Poți să te frământi mecanic şi să te emoționezi „în general", reuşind totuşi să creezi o vagă asemănare cu înflăcărarea fizică.

Actorii cu un temperament nervos îşi provoacă emoția actoricească printr-o excitare artificială a nervilor; de aici rezultă o isterie scenică specifică, accese stridente şi un extaz nesănătos, tot atât de lipsit de conținut ca şi înflăcărarea artificială fizică. Şi într-un caz şi în celălalt avem de-a face cu un joc superficial, cu emoție actoricească şi nu cu sentimente artistice autentice adaptate rolului. *Totuşi, această emoție îşi atinge oarecum scopul, sugerând viața şi producând o anume impresie, pentru că oamenii fără gust artistic nu ştiu să privească în mod critic calitățile acestei impresii şi se mulțumesc cu o imitație grosolană.* Chiar şi actorii de acest tip sunt adesea convinşi că slujesc arta adevărată şi nu recunosc că se ocupă pur şi simplu cu meşteşugul scenic.

…anul 19...

În lecția de astăzi Arkadie Nikolaevici a continuat analiza spectacolului nostru.

Bietul Viunțov a pățit-o mai rău decât noi toți. Arkadie Nikolaevici nu recunoştea jocul lui nici măcar ca meşteşug.

- Dar ce a fost? m-am amestecat eu în discuție.

- Afectarea cea mai respingătoare.

- Eu n-am avut-o? am întrebat pentru orice eventualitate

- Ba da.

- Când?! am exclamat cu groază. Ați spus că am jucat inspirat!

- Şi am explicat că într-un asemenea joc se împletesc momente de creație autentică şi momente...

- De meşteşug? am întrebat.

- Dumneata nu ai meşteşug, pentru că el se formează prin muncă îndelungată. Pentru că n-ai avut timp, ai făcut-o pe sălbaticul, uzând de cele mai diletante şabloane, fără nici un fel de tehnică. Însă nu doar arta are nevoie de tehnică, ci şi meşteşugul.

- De unde să am eu şabloane, de vreme ce am păşit prima dată pe scenă?

- Cunosc două fetițe care n-au fost niciodată la teatru, nici la spectacol, nici la repetiție, şi totuşi jucau o tragedie cu cele mai înverşunate şi mai banale şabloane.

- Va să zică nici măcar meşteşug, ci pur şi simplu o afectare de diletant?

- Da, *din fericire*, numai afectare, a confirmat Arkadie Nikolaevici.

- Dar de ce „din fericire"?

- Pentru că e mai uşor să lupți cu o afectare de amator decât cu un meşteşug bine înrădăcinat. *Începătorii, dacă sunt înzestrați, pot întâmplător şi pentru o clipă să simtă bine rolul, dar cum nu pot să-l redea în întregime într-o formă artistică susținută, recurg întotdeauna la afectare*. La început pare nevinovată, dar ascunde o mare primejdie; afectarea schilodeşte actorul şi îi deformează înzestrarea firească. Străduiți-vă deci să înțelegeți unde începe şi unde se sfârşeşte meşteşugul, şi unde pur şi simplu afectarea.

- Şi unde începe ea oare?

- Am să te lămuresc imediat. Dumneata eşti un om deştept, dar ce ai făcut la spectacol, cu excepţia câtorva momente, a fost lipsit de sens. Crezi că maurii, celebri pentru cultura lor, seamănă cu fiarele care se zbuciumă în cuşcă? Sălbaticul dumitale urla şi când vorbea paşnic, scrâşnind din dinţi şi rotindu-şi albul ochilor. De unde ai scos o asemenea tratare a rolului? Pe ce căi ai ajuns la absurditatea asta? *Nu oare pentru că* ***actorului care s-a rătăcit pe drumurile creaţiei, îi devine posibilă orice absurditate?***

Am povestit, amănunţit, munca de acasă, notată în jurnal, ilustrând câte ceva prin acţiuni. Ca demonstraţia să fie mai bună, am aşezat scaunele ca în camera mea.

Arkadie Nikolaevici a râs foarte mult la demonstraţiile mele.

- Iată cum se zămisleşte cel mai prost meşteşug - a spus el după ce am isprăvit. *Asta se întâmplă când te apuci de ceva care te depăşeşte, pe care nu-l ştii şi nu-l simţi.*

Mi s-a părut, la spectacolul experimental, că tema dumitale principală a fost să-i zgudui pe spectatori. Cu ce? Cu sentimente adevărate, corespunzătoare personajului reprezentat? Nu, pentru că dumneata nu le aveai. Nu aveai nici măcar o imagine vie pe care s-o copiezi exterior. Ce-ţi rămânea de făcut? Să te agăţi de prima trăsătură.

În memoria unui om se păstrează multe, pentru orice împrejurare din viaţă. Când e vorba de reprezentări grăbite şi „în general", nu ţinem seama ca redarea noastră să corespundă realităţii. Ne mulţumim cu o trăsătură, o sugestie oarecare. Practica zilnică a stabilit şabloane sau semne plastice exterioare pentru întruchiparea unor asemenea figuri. Dacă spun oricăruia dintre voi: „Joacă-ne acum un sălbatic „în general", îţi garantez că majoritatea va face ca dumneata, pentru că zbuciumul, urletele, scrâşnetul dinţilor, rotirea ochilor s-au contopit în imaginaţia noastră cu imaginea falsă despre un sălbatic.

Aceleaşi procedee „în general" există în fiecare om pentru redarea geloziei, mâniei, emoţiei, bucuriei, desperării şi a altora. ***Şi aceste procedee sunt folosite oricum, fără legătură cu ceea ce, cum, când şi în ce împrejurare le încearcă omul***. *Jocul acesta, superficial până la ridicol, e elementar pe scenă: se ţipa până la istovire pentru a se reda puterea unui sentiment care în realitate nu există, se forţează mimica până la exagerare pentru a se dovedi expresivitatea mişcărilor şi a acţiunilor, se frământă mâinile, se strânge capul în mâini şi aşa mai departe.* Şi voi aveţi aceste procedee de joc, dar din fericire nu aveţi prea multe. De aceea nu e de mirare că v-aţi folosit de ele în cursul orelor de lucru. *Procedeele astea de joc superficial apar singure şi plictisesc repede.*

Procedeele cu adevărat artistice de a transmite viaţa interioară a rolului, absolut opuse celorlalte, sunt grele, se făuresc în timp îndelungat, dar nu plictisesc niciodată. *Ele se înnoiesc prin ele însele, se completează necontenit şi-l antrenează fără încetare şi pe artist, şi pe spectator*. De asta rolul construit prin metode fireşti de joc creşte, iar cel bazat pe un joc superficial şi pe o afectare de diletant devine lipsit de viaţă.

Aceste „şabloane generale omeneşti" sunt primejdioase, după cum ***un prost binevoitor e mai primejdios decât un duşman***. În orice om există aceste şabloane, de care te-ai folosit pe scenă, pentru că nu aveai un meşteşug format prin tehnică.

După cum vezi, şi ***afectarea şi meşteşugul încep unde se sfârşeşte trăirea***, *dar, în timp ce* ***meşteşugul*** *e adaptat pentru înlocuirea sentimentului cu un joc artificial ce foloseşte şabloane gata formate,* ***afectarea****, care nu le are la îndemână, dă drumul la nimereală şabloanelor „general omeneşti",neşlefuite şi nepregătite pentru scenă.*

Ceea ce s-a petrecut cu dumneata e de înţeles, dar fii prudent. Din afectarea de diletant şi şabloanele „general omeneşti" se formează meşteşugul cel mai prost.

Nu-i da putinţa să se dezvolte. *Luptă crâncen cu şabloanele şi* ***învaţă să-ţi***

trăieşti rolul nu doar în unele momente, la spectacol, ***ci atâta timp cât dai viaţa personajului***. În felul acesta poţi îndepărta jocul instinctiv şi ai să te familiarizezi cu arta trăirii.

…anul 19..

Cuvintele lui Arkadie Nikolaevici au produs o impresie adâncă asupra mea. În unele momente ajungeam la concluzia că trebuie să părăsesc şcoala.

Din pricina asta, când l-am întâlnit pe Torţov, am început iar să-i pun întrebări. Aş fi vrut să trag concluzii generale din tot ce fusese rostit la lecţiile precedente. Am ajuns până la urmă să cred că jocul meu este un amestec de tot ce e mai bun şi de tot ce e mai rău în profesia noastră, adică de inspiraţie şi de afectare.

- Nu e ăsta lucrul cel mai rău, m-a liniştit Torţov. Alţii au făcut şi mai rău. Diletantismul dumitale are leac, dar greşelile altora vin dintr-un principiu conştient, care poate fi foarte rar schimbat sau smuls cu rădăcini cu tot din artist.

- Care este acest principiu?

- ***Exploatarea artei***.

- În ce constă asta? au întrebat elevii.

- Uite, şi în ceea ce a făcut Veliaminova.

- Eu? sări din loc, surprinsă, Veliaminova. Dar ce-am făcut eu?

- Ne-ai arătat mânuţele şi picioruşele dumitale; de fapt, întreaga dumitale făptură. Frumuseţea se vede mai bine de pe scenă, spuse Arkadie Nikolaevici.

- Eu? Mânuţele şi picioruşele? nu se putea dumiri frumuseţea noastră.

- Da, întocmai. Mânuţele şi picioruşele.

- E groaznic, e înfiorător! repeta Veliaminova. Am făcut asta şi nu ştiu nimic ?

- Aşa se întâmplă totdeauna cu deprinderile care s-au infiltrat!

- Atunci de ce m-au lăudat aşa?

- Pentru că ai mânuţe şi picioruşe frumoase.

- Şi asta e rău?

- E rău că ai cochetat cu sala şi n-ai jucat pe Caterina. Shakespeare n-a scris „*Femeia îndărătnică*" pentru ca tu să-ţi arăţi pe scenă picioruşele şi să cochetezi cu admiratorii. *Shakespeare a avut alt scop, rămas însă dumitale străin şi nouă necunoscut.*

Din păcate, arta e adesea exploatată în scopuri cu totul străine de ea. De dumneata, ca să-ţi arăţi frumuseţea, de alţii, ca să-şi creeze popularitate, un succes ieftin sau o carieră. Acesta e un fenomen obişnuit, şi eu încerc să vă feresc de o asemenea greşeală. Ţineţi bine minte: *teatrul, datorită legăturii cu publicul şi laturii demonstrative a spectacolului, devine o armă cu două tăişuri. Pe de o parte are o misiune socială însemnată şi pe de alta îi atrage pe cei care vor să exploateze arta noastră pentru a-şi facă o carieră.* Aceşti oameni se folosesc de nepriceperea unora şi de gustul pervertit al altora, recurgând la protecţii, la intrigi şi la alte mijloace care n-au nici o legătură cu creaţia. ***Profitorii sunt cei mai mari duşmani ai artei***. Trebuie să luptăm cu ei şi să-i alungăm de pe scenă. De aceea - se întoarse el către Veliaminova - hotărăşte-te: ai venit să slujeşti şi să te jertfeşti artei sau s-o exploatezi pentru scopurile dumitale personale?

Totuşi - urmă Torţov adresându-se tuturor - *numai în teorie se poate să împărţi arta în categorii. Realitatea şi practică nu ţin seama de categorii*. Ele amestecă toate curentele. *Se întâmplă să vedem actori mari, care, din slăbiciune omenească, se înjosesc până la meşteşug şi meşteşugari care se înalţa uneori până la arta adevărată*.

Acest lucru se întâmplă cu interpretarea fiecărui rol, la fiecare spectacol.

Alături de trăirea adevărată, se ivesc momente de reprezentare, de afectare meşteşugărească şi de exploatare. E deci cu atât mai necesar că artistul să cunoască limitele artei lui şi cu atât mai necesar pentru meşteşugar să priceapă limita de la care începe arta.

În domeniul nostru există două curente: ***arta trăirii*** şi ***arta reprezentării***. *Fondul comun care le animă este* ***meşteşugul scenic****, bun sau prost*. Între şabloane plictisitoare şi un joc superficial pot erupe, în clipe de avânt interior, scântei de creație autentică

Trebuie să ferim arta noastră de exploatare, care se strecoară pe nesimțite. Diletantismul e - în aceeaşi măsură - folositor şi primejdios, după calea pe care şi-o alege.

- Şi cum să ocolim primejdiile care ne ameninţă? am încercat eu să aflu.

- Nu există decât un singur mijloc, după cum v-am mai spus: *să cauți necontenit să atingi scopul principal al artei noastre, care constă în* ***crearea „vieții spiritului omenesc" a rolului şi a piesei*** şi în ***întruchiparea artistică a acestei vieți într-o formă scenică ireproşabilă***. *În aceste cuvinte se ascunde idealul artistului adevărat*.

Am priceput, din explicațiile lui Torțov, că ieşisem prea devreme pe scenă şi că spectacolul nostru experimental fusese mai mult păgubitor decât folositor.

- Ba v-a fost de folos, a spus el, când i-am mărturisit ce gândeam. Spectacolul a arătat ce nu trebuie să faceți niciodată pe scenă, ce trebuie să ocoliți cu grijă în viitor.

La sfârşitul discuției, Torțov ne-a anunțat că de mâine vom începe lecțiile pentru dezvoltarea glasului şi a trupului, adică lecții de canto, dicțiune, gimnastică, ritm, plastică, dans, scrimă şi acrobație. Aceste cursuri vor fi zilnice, pentru că muşchii trupului cer, pentru dezvoltare, exerciții sistematice, perseverente şi îndelungate.

III - ACȚIUNEA. „DACĂ". „SITUAȚII PROPUSE"

...anul 19..

Azi ne-am adunat în sala de teatru a şcolii. Nu e mare, dar e complet utilată.

Arkadie Nikolaevici a intrat, s-a uitat atent la noi toţi şi a spus :

- Maloletkova, poftim pe scenă.

Nu pot descrie spaima bietei fete. A început să se zbuciume, picioarele alunecându-i pe parchet ca ale unui câine de vânătoare. Până la urmă, a fost prinsă şi dusă la Torţov, care râdea ca un copil. Ea şi-a acoperit faţa cu mâinile, spunând mereu:

- Drăguţii mei, scumpii mei, nu pot! Iubiţilor, mi-e frică! Mi-e frică!

- Linişteşte-te şi hai să jucăm. Iată conţinutul piesei noastre, începu Torţov, fără să ţină seama de zăpăceală ei: cortina se deschide şi dumneata te afli pe scenă. Eşti singură. Stai, stai şi iar stai. În sfârşit, cortina se închide la loc. Asta-i tot.

Maloletkova nu răspundea.Torţov o luă de braţ şi o duse în tăcere pe scenă. Apoi se întoarse către elevii care hohoteau:

- Prieteni - le-a spus el - vă aflaţi în clasă. Maloletkova trece printr-un moment foarte însemnat al vieţii ei artistice. Trebuie să ştii când şi de ce anume se poate râde.

S-a creat o atmosferă solemnă, ca înainte de începerea unui spectacol.

În sfârşit, cortina se dădu încet la o parte. Maloletkova şedea în centrul scenei. Îşi acoperise din nou faţa cu mâinile, de teamă să nu-i vadă pe spectatori. Liniştea din clipele acelea te făcea să aştepţi ceva cu totul deosebit. Pauza obliga la ceva.

Maloletkova şi-a dat seama de asta şi a simţit că trebuie să facă ceva. Şi-a ridicat cu prudenţă o mînă de pe obraz, apoi pe cealaltă, dar a lăsat capul atât de jos, încât nu i se vedea decât cărarea din creştet. Apoi a urmat o nouă pauză chinuitoare.

În sfârşit, simţind atmosfera de aşteptare, s-a uitat în sală, dar a întors numaidecât capul, parcă orbită de o lumină puternică. A început să se îndrepte, să-şi schimbe locul, să ia atitudini lipsite de sens, să se dea înapoi, să se încline în toate părţile, să-şi tragă tare fustă scurtă, să cerceteze foarte atent ceva pe jos. Până la urmă, lui Arkadie Nikolaevici i s-a făcut milă de ea, a făcut un semn şi cortina s-a tras la loc.

M-am repezit la Torţov şi l-am rugat să repete experienţa şi cu mine.

M-a pus să mă aşez în mijlocul scenei.

N-am să mint: nu mi-a fost frică. Doar nu eram la spectacol. Dar nu eram în largul meu, din pricina unei incompatibilităţi: condiţiile teatrale mă expuneau în văzul lumii iar sentimentele omeneşti pe care le căutam cereau singurătate. Cineva din mine dorea să distreze spectatorii şi altcineva îmi poruncea să nu ţin seama de ei. Mâinile, picioarele, capul - tot trupul, cu toate că mi se supuneau, acţionau totuşi, în acelaşi timp, împotriva voinţei mele, adăugând câte ceva de prisos. Aşezam mâna sau piciorul în cel mai simplu mod şi deodată ele se răsuceau. Rezultatul era o atitudine de fotografie.

Ciudat! Jucasem numai o dată pe scenă, restul timpului trăind o viaţă normală, şi cu toate astea mi-era mult mai uşor să stau pe scenă neomeneşte, nefiresc. ***Minciuna teatrală de pe scenă mi-era mai aproape decât adevărul firesc***. Mi s-a spus după aceea că aveam o mutră de vinovat care-şi cere iertare. Nu ştiam de ce să mă apuc şi încotro să privesc. Torţov însă tot nu se da bătut. După mine au făcut şi alţi elevi acelaşi exerciţiu.

- Acum să mergem mai departe, ne-a spus Arkadie Nikolaevici. Mai târziu o să ne întoarcem la exerciţiile astea şi o să învăţăm să stăm pe scenă.

- Să învăţăm cum să stăm, pur şi simplu? se mirau elevii. Păi, noi am stat...

- Nu, a declarat hotărât Arkadie Nikolaevici, voi n-aţi stat cu simplitate.

- Şi cum trebuia să stăm?

În loc să ne răspundă, Torţov s-a ridicat şi s-a urcat pe scenă cu mersul unui om ocupat. Acolo s-a lăsat greu pe un fotoliu, ***întocmai ca la el acasă***. Nu făcea nimic şi

nici nu se străduia să facă, dar simpla lui şedere atrăgea atenţia. Ne uitam şi voiam să înţelegem ceea ce se petrecea în el. Zîmbea, zâmbeam şi noi; rămânea pe gânduri, voiam să pricepem la ce se gândea; se uita la ceva şi noi încercam să aflăm ce-i atrăsese atenţia.

În viaţă n-ai să simţi nici un fel de interes pentru simpla şedere a lui Torţov. Când însă ea are loc pe scenă, nu ştiu de ce te uiţi cu o atenţie deosebită şi priveliştea îţi face chiar o oarecare plăcere. Când stăteau elevii pe scenă, nu doreai să te uiţi la ei şi nu te interesa să afli ce se petrece în sufletul lor. ***Ei ne făceau să râdem prin neputinţa de a se descurca şi prin dorinţa de a plăcea***. Torţov nu lua în seamă prezenţa noastră, dar ne simţeam mai atraşi de el. Care era secretul?

- ***Tot ce se petrece pe scenă trebuie să se facă pentru ceva, cu un scop***, ne-a spus Arkadie Nikolaevici. Dacă stai acolo, trebuie să faci asta cu un scop, nu doar ca să te arăţi spectatorilor. Lucrul acesta nu e uşor şi trebuie să-l învăţăm.

- Pentru ce aţi stat dumneavoastră acum? îl cercetă Viunţov.

- Ca să mă odihnesc după lucrul cu voi şi după repetiţia de la teatru. Acum vino să jucăm a piesă nouă, i-a spus el Maloletkovei. Am să joc şi eu cu dumneata.

- Dumneavoastră? a exclamat fata şi s-a repezit pe scenă.

A pus-o să se aşeze pe fotoliul din mijlocul scenei şi ea a început iar să se sucească în toate chipurile. Torţov stătea lângă ea şi căuta atent ceva în carneţelul lui. În vremea asta, Maloletkova se liniştea treptat şi, în sfârşit, a rămas nemişcată, cu ochii aţintiţi la Torţov. Se temea să nu-l deranjeze şi aştepta cu răbdare indicaţiile următoare. Atitudinea ei deveni firească. Scenă îi punea în valoare calităţile de actriţă şi o admirai.

A trecut aşa destulă vreme. Apoi, cortina se trase la loc.

- Cum te-ai simţit? o întrebă Torţov, când se întoarseră în sală.

- Eu? se miră ea. Dar ce, noi am jucat?

- Fireşte.

- Eu credeam că aştept până veţi găsi ceva în carneţel. ***N-am jucat nimic***.

- Uite, tocmai asta a fost bine, că ai stat pentru ceva anume şi n-ai jucat nimic superficial, observă Torţov. După voi, ce e mai bine - se adresă el tuturor: să te aşezi pe scenă şi să-ţi arăţi picioruşul, ca Veliaminova; pe tine întreg, ca Govorkov - sau să faci ceva, fie şi lipsit de însemnătate? Chiar neinteresant, lucrul acesta aduce viaţă pe scenă, pe când arătarea propriei tale persoane te scoate din cadrul artei.

Pe scenă trebuie să acţionezi. Artă dramatică, arta actorului se bazează pe acţiune, pe activitate. Însuşi cuvântul „*drama*" înseamnă în greaca veche „o acţiune care se săvârşeşte". În limba latină îi corespunde cuvântul „*activ*", a cărui rădăcină „act" a trecut şi în vocabularul nostru: „activitate", „actor". Drama de pe scenă este o acţiune care se desfăşoară în faţa ochilor noştri, iar actorul devine personajul care acţionează.

- Vă rog să mă iertaţi, rosti deodată Govorkov. Dumneavoastră aţi spus că pe scenă trebuie să acţionezi. Daţi-mi voie însă să vă întreb pentru ce şederea dumneavoastră în fotoliu este o acţiune? După mine, asta e o desăvârşită şi absolută lipsă de acţiune.

- Nu ştiu dacă Arkadie Nikolaevici a acţionat sau nu - am spus eu tulburat, dar *„lipsa lui de acţiune" a fost incomparabil mai interesantă decât „acţiunea" dumitale*.

- Neclintirea celui care şade pe scenă nu defineşte neaparat pasivitatea lui, ne-a explicat Arkadie Nikolaevici. Poţi să rămâi nemişcat şi să acţionezi cu adevărat - nu fizic, ci psihic. Mai mult - adesea, imobilitatea fizică e rezultatul unei intense acţiuni interioare, foarte importantă în creaţie. ***Valoarea artei e determinată de conţinutul ei spiritual***. *De aceea, voi spune că* ***pe scenă trebuie să acţionezi în chip interior şi exterior.***

Asta e una din bazele ale artei noastre, care constă în caracterul activ şi operativ al creaţiei şi artei noastre scenice.

…anul 19..

- Să jucăm o piesă nouă, i-a spus Torţov Maloletkovei. Uite: mama dumitale şi-a pierdut slujba, deci şi leafa. Ea nu are ce să vândă ca să plătească taxa la Şcoala Dramatică, din care vei fi exclusă mâine. Însă a venit o prietenă a dumitale să te ajute. Nu are bani - dar ţi-a adus o broşă cu pietre scumpe, singurul lucru de preţ pe care îi are. Fapta asta generoasă te-a tulburat şi te-a emoţionat. Dar cum să primeşti un asemenea sacrificiu ? Nu te hotărăşti şi refuzi. Atunci prietena dumitale înfige broşa în perdea şi iese pe coridor. Dumneata te duci după ea. Acolo are loc o scenă lungă de convingere, de refuz, de lacrimi şi mulţumiri. În sfârşit sacrificiul e primit, prietena pleacă şi dumneata te întorci în odaie. Dar... unde e broşa? Nu cumva a luat-o cineva? Lucrul ăsta e posibil într-un apartament cu mai mulţi chiriaşi. Începi căutări amănunţite şi nervoase.

Du-te pe scenă. Eu o să prind broşa şi dumneata o s-o cauţi în cutele cortinei.

Maloletkova să dus în culise iar Torţov, fără să se gîndeaseă să înfigă broşa, i-a poruncit peste o clipă să intre în scenă. Ea se repezi în scenă, dădu fugă până lângă cortină, se trase numaidecât înapoi, îşi apucă capul cu amândouă mâinile şi se crispă de groază... Apoi se repezi în partea opusă, apucă cortină şi începu s-o scuture cu desperare, pe urmă îşi ascunse capul în ea. Negăsind broşa, o zbughi din nou în culise, strângându-şi mâinile convulsiv la piept, ceea ce exprima, pesemne, tragicul situaţiei.

Noi, care stăteam la parter, ne stăpâneam cu greu râsul.

După puţin timp, Maloletkova zbură de pe scenă în stal, cu aerul unei învingătoare. Ochii îi străluceau, obrajii îi erau îmbujoraţi.

- Cum te-ai simţit? a întrebat-o Torţov.

- Aşa de bine! Nici nu ştiţi cât de bine!... Nu mai pot mai mult. Sunt atât de fericită! exclamă ea, când aşezându-se, când sărind în picioare. Am simţit atâtea!

- Cu atât mai bine - a încuviinţat Torţov - dar unde-i broşa?

- Ah! Da! Am şi uitat...

- Ce ciudat! rosti Torţov. Ai căutat-o atâta timp şi... ai uitat.

Cât ai clipi, Maloletkova apăru pe scenă şi începu să desfacă faldurile cortinei.

- Dar să ştii - îi aminti Torţov - că dacă se va găsi broşa, eşti salvată şi poţi continua să frecventezi şcoala. Dacă nu, atunci totul s-a sfârşit. Eşti eliminată.

Chipul Maloletkovei deveni deodată grav. Îşi pironi ochii asupra cortinei şi începu să-i cerceteze sistematic toate cutele. De data asta, căutarea avea un ritm mult mai lent şi noi eram încredinţaţi că nu-şi pierde timpul, ci e sincer emoţionată şi îngrijorată.

- Dragii mei! Unde e? A pierit!... afirmă ea cu jumătate de glas. Nu e! strigă ea cu desperare şi nedumerire, după ce luă iar la rând toate cutele cortinei.

Faţa ei exprima o nelinişte adâncă. Stătea încremenită, cu ochii aţintiţi într-un punct. Noi o urmăream, ţinându-ne răsuflarea.

- E emotivă! îi spuse Torţov, cu jumătate de glas, lui Ivan Platonovici.

- Cum te-ai simţit acum, căutând a doua oară? o întrebă el pe Maloletkova.

- Cum m-am simţit? *Nu ştiu, am căutat*, mai rosti ea după o clipă de gândire.

- E adevărat, acum ai căutat. Dar prima oară ce ai făcut?

- O! Prima oară! M-am frământat, am suferit grozav! Nu mai pot! Nu mai pot! îşi aduse ea aminte cu mândrie şi admiraţie, înflăcărându-se şi înroşindu-se.

- Şi care dintre cele două stări prin care ai trecut pe scenă ţi-a plăcut mai mult?

Când te-ai zbuciumat şi ai rupt faldurile cortinei sau când ai cercetat-o liniştit?

- Sigur că atunci când am căutat prima dată broşa!

- Nu. Nu te strădui să ne convingi că prima dată ai căutat broşa, spuse Torţov. Dumneata nici nu te-ai gândit la ea, ai vrut numai să suferi de dragul suferinţei. A doua oară însă ai căutat cu adevărat. Noi am văzut limpede, am înţeles şi am crezut că nedumerirea şi buimăceala dumitale erau motivate. Prima căutare n-a fost bună la nimic: a fost o afectare actoricească obişnuită. A doua însă a fost foarte bună.

Sentinţa asta a uluit-o pe Maloletkova.

- *Pe scenă nu e necesară o goană lipsită de sens. Nu poţi să alergi de dragul alergării, nici să suferi de dragul suferinţei.* ***Pe scenă nu trebuie să acţionezi „în general", de dragul acţiunii, ci trebuie să acţionezi motivat, conform unui scop, rodnic***.

- Şi autentic, am adăugat eu de la mine.

- O acţiune autentică e motivată şi conformă unui scop, observă Torţov. Aşa că, de vreme ce pe scenă trebuie să acţionezi autentic, duceţi-vă pe scenă şi... acţionaţi.

Ne-am dus, dar n-am ştiut multă vreme de ce să ne apucăm. *Ştiam că pe scenă trebuie să acţionezi într-un mod care să producă impresie, dar eu nu găseam o acţiune atât de interesantă încât să merite atenţia spectatorilor.* M-am apucat să repet Othello. Am înţeles repede că eram afectat, ca la spectacolul experimental, aşa că am renunţat.

Puşcin a înfăţişat întâi un general, apoi un ţăran. Şustov s-a aşezat pe un scaun cu o atitudine hamletică şi a exprimat ceva ca o durere sau o dezamăgire. Veliaminova a cochetat cu Govorkov, care îi făcea declaraţii de dragoste, conform tradiţiei.

Când am privit într-un colţ mai depărtat, unde se retrăseseră Umnovîh şi Dîmkova, m-am speriat văzîndu-i palizi, cu feţele încordate, ochii ficşi şi cu trupul înlemnit. S-a aflat că jucaseră acolo „scena cu scutecele" din *„Brand"* de Ibsen.

- Acum să analizăm ce ne-aţi arătat, spuse Torţov. Am să încep cu dumneata, cu Maloletkova şi Şustov. Staţi jos, să vă văd mai bine şi începeţi să simţiţi lucrurile zugrăvite pe scenă: dumneata gelozia, dumneata suferinţa şi dumneata tristeţea.

Ne-am aşezat încercând să iscăm în noi sentimentele indicate, dar n-am izbutit.

Când mă mişcam pe scenă şi-l reprezentam pe sălbatic, nu observam absurditatea acţiunii mele, pricinuite de golul interior. Dar când m-am aşezat şi am rămas fără afectarea exterioară, mi-a sărit în ochi modul fals în care îndeplinisem sarcina.

- Cum ţi se pare? m-a întrebat Torţov. Poţi să te aşezi pe scaun şi să fii deodată gelos, tulburat sau trist? Să-ţi comanzi o astfel de acţiune creatoare? Aţi încercat s-o faceţi, dar nu v-a ieşit; nu a-ţi putut deştepta sentimentul şi a trebuit să-l jucaţi superficial, arătând trăiri inexistente. ***Sentimentele nu pot fi stoarse;*** *nu se poate să fii gelos, să iubeşti şi să suferi numai pentru gelozie, iubire sau suferinţă însăşi.* ***Sentimentele nu se pot forţa;*** *asta sfârşeşte totdeauna cu un joc superficial, respingător. De aceea,* ***la alegerea acţiunii lăsaţi sentimentul în pace. El are să vină de la sine, de la ceva anterior care a provocat gelozia, iubirea sau suferinţa.*** *Dacă vă gândiţi cu stăruinţă la acel lucru anterior şi-l creaţi în jurul vostru, nu trebuie să vă mai îngrijiţi de rezultat.*

A reda superficial pasiunile, cum au făcut Nazvanov, Maloletkova şi Şustov, *a înfăţişa superficial un personaj* ca Puşcin şi Viunţov, *a juca mecanic* ca Veselovski şi Govorkov *sunt greşeli foarte răspândite în profesia noastră*. Toţi cei care sunt obişnuiţi să joace după metoda reprezentării, să afecteze şi să acţioneze după şabloane actoriceşti

fac aceste greşeli. *Un artist adevărat nu trebuie să imite în chip exterior manifestările pasiunii, să copieze imagini exterioare, să joace superficial, mecanic, după ritualul actoricesc, ci trebuie să acţioneze adevărat, omeneşte*. ***Pasiunile şi imaginile lor nu se pot juca, trebuie să acţionezi în personaje şi sub influenţa pasiunilor***.

- Cum să acţionezi pe podeaua scenei, între câteva scaune? am întrebat noi.

- Uite, dacă am fi avut decoruri, mobilă, un cămin, nişte scrumiere şi toate cele necesare, am fi jucat straşnic! îl asigură Viunţov.

- Bine, a spus Arkadie Nikotaevici şi a ieşit din clasă.

…anul 19..

Se hotărâse ca lecţiile să aibă loc în clasa cu scenă a şcolii, dar uşa principală a acesteia era încuiată. La ora stabilită însă, ni s-a deschis o altă uşă, care dădea de-a dreptul în scenă. Când am intrat, ne-am pomenit într-un vestibul, dincolo de care era amenajat un salon confortabil, cu două uşi: una dădea într-o sufragerie mică şi într-un dormitor, iar prin cealaltă uşă se ajungea în alt coridor, în stânga căruia se afla o sală luminată puternic. Pereţii întregului apartament erau luaţi de la diferite interioare, mobila şi recuzita fiind şi ele din piesele repertoriului. Cortina era închisă şi în spatele ei se aşezaseră mobile, aşa că era greu să-ţi dai seama unde se aflau rampa şi deschiderea scenei.

- Uite, acum aveţi un apartament întreg, în care puteţi nu doar să acţionaţi, ci şi să trăiţi, ne-a spus Arkadie Nikolaevici.

Când n-am mai simţit podiumul, ne-am purtat ca acasă. Am început să cercetăm odăile, apoi ne-am găsit un colţişor confortabil, o tovărăşie plăcută şi am început să stăm de vorbă. Torţov ne-a amintit că suntem aici pentru studiu, nu pentru discuţii.

- Şi ce trebuie să facem? am întrebai noi.

- Acelaşi lucru ca la lecţia trecută, ne-a lămurit Arkadie Nikolaevici. Trebuie să acţionaţi autentic, motivat şi conform unui scop.

Noi însă am continuat să stăm nemişcaţi.

- Nu ştiu zău... cum aşa... deodată, să acţionezi conform unui scop! zise Şustov

- Dacă nu vă vine să acţionaţi năpristan, atunci acţionaţi cu un scop anumit. Se poate ca în acest cadru de viaţă cotidiană să nu fiţi în stare să vă motivaţi acţiunea exterioară? Uite, dacă te rog pe dumneata, Viunţov, să închizi uşa aceea, ai să mă refuzi?

- Să închid uşa? Cu plăcere! răspunse acesta, fandosindu-se ca de obicei.

Până să ne uităm într-acolo, el trânti uşa şi se întoarse la locul lui.

- Asta nu înseamnă să închizi uşa, observă Torţov. Asta înseamnă să trânteşti uşa, ca să scapi mai repede. Prin cuvintele „a închide uşa” se subînţelege ***o dorinţă interioară*** de a închide uşa, ca să nu fie curent, sau ca să nu se audă din vestibul ce vorbim.

- Nu se închide bine! Zău! De fel! se alinta Viunţov.

Ca să se justifice, el ne arăta cum se deschidea uşa de la sine.

- Atunci trebuie să cheltuieşti mai mult timp şi stăruinţă ca reuşeşti.

Viunţov se duse, se trudi mult şi, până la sfârşit, închise uşa.

- Uite, asta e o acţiune autentică, îl încurajă Torţov.

- Puneţi-mă şi pe mine să fac ceva! îl rugam mereu pe Arkadie Nikolaevici.

- Nu poţi să născoceşti nimic? Uite căminul şi lemnele. Aprinde focul în cămin

M-am supus, am băgat lemnele în cămin, dar când am avut nevoie de chibrituri, n-am găsit nici la mine, nici pe sobă. A trebuit iar să-l plictisesc pe Torţov.

- De ce ai nevoie de chibrituri? nu pricepea el.

- Ca să aprind focul.

- Foarte mulțumesc! Căminul e de carton, de butaforie. Vrei să dai foc la sală?

- N-am să aprind focul de-a binelea, am să mă prefac, am explicat.

- Ca să „te prefaci că aprinzi", e destul să te prefaci că ai chibrituri. Uite, ia-le. Şi mi-a întins o mâna goală… Vezi, problema nu stă în frecarea chibritului! Dumitale îți trebuie altceva. ***Noi trebuie să credem că dacă ai fi avut în mână o cutie de chibrituri adevărate ai fi procedat întocmai aşa cum vei proceda acum, când n-ai nimic***. *Când ai să joci pe Hamlet şi când ai să ajungi prin psihologia lui complicată până la clipa uciderii regelui, singura problemă va consta oare în faptul de a avea în mână o spadă adevărată? Şi dacă cumva n-ai s-o ai, atunci nu vei fi în stare să ajungi la sfârşitul spectacolului? Dacă poți să-l ucizi pe rege fără spadă, poți şi să aprinzi focul fără chibrituri*. ***Lasă imaginația dumitale să ardă şi să sclipească în locul chibriturilor***.

Ducându-mă să aprind focul, l-am auzit pe Torțov dându-le indicații tuturor: îi trimise pe Viunțov şi Maloletkova în sală şi le spuse să se apuce de joc; lui Umnovîh îi spuse să deseneze planul casei şi să măsoare dimensiunile prin paşi; luă de la Veliaminova o scrisoare oarecare, punând-o apoi s-o cânte într-una din cele cinci odăi, iar lui Govorkov îi spuse că i-a dat scrisoarea Veliaminovei lui Puşcin, cu rugămintea s-o ascundă bine undeva: asta l-a silit pe Govorkov să-l urmărească pe Puşcin. Într-un cuvânt, Torțov ne-a pus în mişcare şi ne-a silit să acționăm adevărat o bucată de vreme.

În ce mă priveşte, continuăm să mă fac că aprind focul în cămin. ***Chibritul meu închipuit s-a stins de câteva ori. Mă căzneam să-l văd şi să-l simt în mână, dar nu izbuteam. Mă străduiam, de asemenea, să văd focul din cămin, să-i simt căldura, dar nu izibuteam nici asta***. *În curând m-am plictisit să fac focul şi am căutat ceva nou. Am început să mut mobila, dar pentru că n-aveam nici o motivare, o făceam mecanic.*

Torțov mi-a atras atenția că ***asemenea acțiuni nemotivate se scurg foarte repede pe scenă, mult mai repede decât cele conştiente.***.

-Şi nu e de mirare, m-a lămurit el. Când acționezi mecanic, fără un scop, n-ai asupra cărui lucru să-ți concentrezi atenția. Parcă mult timp îți ia să muți din loc câteva scaune! Dacă însă trebuie să le pui după o socoteală cunoscută, cu un scop anumit, măcar pentru a putea să se aşeze în cameră sau la masa din sufragerie nişte musafiri însemnați sau neînsemnați, atunci poți să muți aceleaşi scaune dintr-un loc în altul câteva ore!

Dar imaginația mea parcă secase. N-am putut născoci nimic, aşa că mi-am băgat nasul într-o revistă ilustrată şi am început să mă uit la fotografii.

Torțov, văzând că şi ceilalți s-au liniştit, ne-a adunat pe toți în sufragerie.

- Cum de nu vă e ruşine! ne-a mustrat el. Ce fel de actori vreți să fiți, dacă nu puteți să vă îmboldiți imaginația? Aduceți-mi zece copii, să le spun că asta e noua lor locuință şi o să vă minunați de imaginația lor. Au să înceapă un joc fără sfârşit. Fiți ca ei!

- E uşor de spus să fim ca nişte copii! oftă Şustov. Ei simt în chip firesc nevoia şi cheful de a se juca, pe când noi ne silim s-o facem.

- Ei, fireşte, *dacă „n-ai chef", atunci degeaba mai vorbim, îi răspunse Torțov. Dacă lucrurile stau aşa, atunci se pune întrebarea*: ***oare sunteți artişti*** ?

- Să ne fie cu iertare: trageți cortină, dați drumul publicului şi ne vine nouă cheful, declară Govorkov.

- Nu. Dacă sunteți artişti, atunci să acționați şi fără asta. Spuneți fără ocol: ce vă împiedică să jucați ? ne-a descusut Torțov.

Am început să-i explic starea mea: poți să faci foc în cămin, să aşezi mobila, dar toate acțiunile astea mici nu pot să te atragă. Sunt de prea scurtă durată. Ai făcut foc în cămin, ai închis uşa, te uiți: misiunea ta s-a sfârşit. Dar dacă din prima acțiune ar mai decurge şi o a doua, şi pe urmă o a treia, atunci ar fi altă treabă.

- Va să zică aşa - a rezumat Torțov - n-aveți nevoie de acțiuni scurte, exterioare, semimecanice, ci de acțiuni mari, adânci, complicate şi cu perspective îndepărtate şi largi?

- Nu, asta ar fi prea mult şi prea greu. Nu ne gândim deocamdată la asta. Dați-ne ceva mai simplu, dar interesant, i-am explicat eu.

- Asta nu depinde de mine, ci de voi, a spus Torțov. Voi înşivă puteți face ca orice acțiune să fie plictisitoare sau interesantă, scurtă sau îndelungată. E oare vorba aici de un scop exterior şi nu de o pornire interioară, de pricini, de situații de la care porneşte şi pentru care se execută acțiunea? Gândiți-vă la simpla -deschidere şi închidere a uşii. Ce poate fi mai lipsit de sens ca o asemenea treabă mecanică ? Dar închipuiți-vă că locuința asta, în care se sărbătoreşte azi mutarea Maloîetkovei, a locuit înainte un om care a suferit un acces de demență furioasă. El a fost ridicat şi dus într-un sanatoriu de psihiatrie... Dar dacă s-ar afla că el a fugit de acolo şi acuma stă după uşă, ce-ați face voi?

De îndată ce problema a fost-pusă în felul acesta, atitudinea noastră față de acțiune sau - cum s-a exprimat mai tîrzki Torțov - față de „ținta interioară", s-a schimbat deodată: *nu ne mai gândeam cum am putea să lungim jocul, nu ne mai îngrijeam de latura lui exterioară, demonstrativă, ci numai de acea interioară, din punctul de vedere, al sarcinii puse şi ne întrebam dacă cutare sau cutare comportare era conformă cu scopul*. Ochii au început să măsoare spațiul, să vadă cum se poate să te apropii de uşă fără pericol. Cercetam toate lucrurile din jur, ne adaptam la ele şi căutăm să ne dăm seama pe unde se poate fugi dacă nebunul ar năvăli în odaie. *Instinctul de conservare prevedea primejdia şi ne sugera mijloacele de a lupta cu ea.*

Putem analiza starea de atunci după următorul fapt mărunt: Viunțov, în mod spontan sau dinadins, s-a tras brusc din fața uşii şi noi toți, într-o suflare, am făcut aceiaşi lucru, îmbrâncindu-ne unul pe altul. Femeile au început să țipe şi s-au repezit în odaia vecină. Eu m-am pomenit sub masă, cu o scrumieră grea de bronz în mină. N-am încetat să acționăm nici când uşa a fost bine închisă. Cum n-aveam cheie, am baricadat uşa cu mese şi scaune. Ne mai rămânea doar să chemăm la telefon sanatoriul de psihiatrie ca să se ia toate măsurile necesare pentru prinderea bolnavului furios.

Eram captivat de joc şi, în clipa în care s-a isprăvit exercițiul, m-am repezit la Torțov, exclamând :

- Puneți-mă să mă ocup cu aprinderea focului în cămin! Acum lucrul ăsta mă plictiseşte. Dacă vom izbuti însă să însuflețim exercițiul acesta, voi deveni cel mai aprig admirator al „sistemului".

Arkadie Nikolaevici, fără să şovăie nici o clipă, a început să ne spună că Maloletkova îşi sărbătoreşte mutarea în nouă locuință şi că şi-a invitat colegii de şcoală şi cunoştințele. Un musalir, care îi cunoaşte hine pe Moskvin, Kacialov şi Leonidov, a făgăduit să vină cu unul dintre ei la petrecere. Vrea să le facă o bucurie elevilor şcolii noastre. Dar, din nenorocire, locuința e rece. Încă nu s-a pus al doilea rând de ferestre, nu s-a făcut aprovizionarea cu lemne şi, parcă dintr-adins, s-a lăsat dimtr-o dată un ger care a răcit atât de tare odăile încât e peste putință să primeşti în ele nişte oaspeți atât de respectabili. Ce-i de făcut ? S-au împrumutat lemne de la vecini, s-a făcut focul în salon, dar soba a scos fum. A trebuit să se stingă focul şi să se aducă un coşar. Până când şi-a

sfârşit el lucrul, s-a întunecat de tot. Acum se poate face focul în sobă, dar lemnele sunt umede şi nu se aprind. Iar musafirii trebuie să sosească dintr-o clipă într-alta...

- Să-mi răspunzi acum: ce-ai face dacă născocirea asta a mea ar fi reală?

Nodul intim al tuturor acestor acţiuni care decurgeau una din alta era bine legat. Ca să-l dezlegăm, trebuia să ieşim dintr-o situaţie grea, trebuia să facem iar apel la toate însuşirile noastre omeneşti.

Mai ales aşteptarea lui Leonidov, Kacialov şi Moskvin în asemenea condiţii ne tulbura pe toţi. Ne era mai ales ruşine de ei. Ne dădeam seama limpede că „dacă" ar fi existat în realitate o situaţie atât de penibilă, ea ne-ar fi făcut să trăim clipe neplăcute, pline de emoţie. Fiecare dintre noi căuta să dea un ajutor, născocea planuri de acţiune, propunea celorlalţi tovarăşi ca să le analizeze, încerca să le execute.

- De data asta - declară Torţov - pot să vă spun că aţi .acţionat cu autenticitate, adică conform unui scop, în chip rodnic. Ce v-a făcut să acţionaţi aşa? Un singur cuvânt mic: „***dacă***".

Elevii erau entuziasmaţi. Se părea că ni s-a dezvăluit „un cuvânt magic", cu ajutorul căruia totul devine accesibil în artă şi, dacă nu va izbuti un rol sau un exerciţiu, va fi destul să se rostească cuvântul „dacă" şi totul va merge strună.

- În chipul acesta - a rezumat Torţov - la lecţia de azi am învăţat că ***acţiunea scenică trebuie să ţie motivată lăuntric, logic, consecvent şi să fie posibilă în realitate.***

…anul 19..

Cuvântul „dacă" a fost îndrăgit de toţi. Se vorbeşte de el cu orice prilej, i se cântă ditirambe, iar lecţia de azi a fost închinată în întregime proslăvirii lui.

Arkadie Nikolaevici nici n-a apucat să intre şi să se aşeze la locul lui, că elevii l-au şi înconjurat şi, plini de entuziasm, şi-au exprimat admiraţia.

- Aţi înţeles şi aţi încercat voi înşivă, printr-o experienţă izbutită, cum se creează de la sine, normal, firesc şi organic, prin acest „dacă", acţiuni interioare şi exterioare.

Haideţi deci să urmărim funcţia fiecărui motor şi factor al experienţei noastre pe acest exemplu viu. Să începem cu „**dacă**".

Înainte de orice, acest cuvânt e minunat, pentru că ***stă la începutul fiecărei creaţii***, a lămurit Arkadie Nikolaevici. ***„Dacă" este pentru artişti pârghia care ne trece din realitate în singura lume în care se poate săvârşi creaţia***.

Există un „dacă" care îţi dă numai un imbold în vederea dezvoltării ulterioare, treptate şi logice, a unei creaţii.

Uite, de pildă :

Torţov întinse mâna spre Şustov şi aşteptă ceva. Amândoi se uitau nedumeriţi unul la celălalt.

- După cum vedeţi - spuse Arkadie Nikolaevici - între noi doi nu se creează nici o acţiune. Din pricina asta îl introduc pe „dacă" şi spun: dacă ceea ce îţi întind eu ar fi o scrisoare şi nu mâna goală, ce-ai face?

- Aş lua-o, m-aş uita cui e adresată. <u>*Dacă*</u> mi-e adresată mie, atunci, cu îngăduinţa dumneavoastră, aş desface-o şi aş începe s-o citesc. Dar <u>*deoarece*</u> e o scrisoare intimă, şi aş putea să-mi trădez emoţia la citirea ei...

- <u>*Deoarece*</u>, pentru evitarea acestui lucru, e mai prudent să te retragi... i-a şoptit Torţov.

- ...<u>*atunci*</u> m-aş duce în odaia cealaltă şi aş citi scrisoarea acolo.

- Vedeţi câte gânduri conştiente şi consecvente, câte trepte logice - ***dacă,***

deoarece, atunci - şi câte acţiuni diferite a provocat cuvîntelul „dacă". Aşa se manifestă el de obicei.

Se întâmpla însă ca „dacă" să-şi îndeplinească rolul singur, dintr-o dată, fără să aibă nevoie de completări şi de ajutor. Uite, de pildă...

Arkadie Nikolaevici îi întinse Maloletkovei cu o mână o scrumieră de metal şi cu cealaltă îi dădu Veliaminovei o mănuşă de antilopă, spunând:

- Dumitale, o broască rece şi dumitaile un şoarece moale.

Nu isprăvi bine de spus, că amândouă fetele se dădură înapoi cu scârba.

- Dîmkova, bea, porunci Arkadie Nikolaevici. Ea duse paharul la buze.

- E otravă! o opri Torţov.

Dîmkova încremeni instinctiv.

- Vedeţi? triumfă Arkadie Nikolaevici. Toate astea nu sunt un „dacă" simplu, ci un „dacă" magic, care provoacă pe loc, instinctiv, acţiunea însăşi. În exerciţiul cu nebunul aţi izbutit nu tot atât de ascuţit, de expresiv, dar cu un rezultat tot atât de puternic. Acolo, presupunerea unui lucru anormal a provocat deodată o intensă emoţie sinceră şi o acţiune extrem de vie. Un asemenea „dacă" ar putea fi şi el considerat ca magic.

Trebuie să vă atrag atenţia, pentru cercetările care vor urma, asupra calităţilor şi însuşirilor lui „dacă". *Există, ca să spun aşa, un „dacă" cu un singur „etaj" şi altul cu mai multe „etaje".* De pildă, la experienţa cu scrumieră şi cu mănuşa noi ne-am folosit de un „dacă" cu um singur „etaj". A fost de ajuns să spun: dacă scrumiera ar fi broască şi mănuşa şoarece şi numaidecât s-a iscat un ecou în acţiune.

În piesele complicate, însă, se împleteşte un mare număr de „dacă" indicaţi de autor sau alt soi de „dacă" ce justifică o atitudine sau alta, unele fapte ale eroilor sau altele. Acolo avem de-a face cu un „dacă" cu mai multe caturi, adică cu un număr mare de presupuneri şi de fantezii care se completează, care se împletesc dibaci între ele. Acolo, autorul, creând piesa, spune: „Dacă acţiunea s-ar petrece în cutare epocă, în cutare stat, în cutare loc sau casă, dacă acolo ar trăi cutare oameni, cu cutare complex sufletesc, cu cutare idei şi sentimente, dacă ei s-ar întâlni în cutare împrejurări" şi aşa mai departe.

Regizorul care pune piesa în scenă completează imaginaţia autorului cu alţi „dacă" ai lui şi spune: dacă între personaje ar exista asemenea relaţii reciproce, dacă ele ar avea asemenea deprinderi tipice, dacă ar trăi în asemenea împrejurări şi aşa mai departe, cum ar acţiona actorii puşi să joace în locul lor ?

La rândul lor pictorul scenograf care zugrăveşte locul de acţiune al piesei, electricianul care îi dă o lumină sau alta şi ceilalţi creatori ai spectacolului completează condiţiile de viaţă ale piesei cu imaginaţia lor artistică.

Mai departe, daţi-vă seama că în cuvântul „dacă" e ascunsă o anumită însuşire, o anumită forţă, pe care a-ţi simţit-o în timpul exerciţiului cu nebunul. Această însuşire şi forţă a lui „dacă" a provocat înăuntrul vostru o schimbare instantanee, o deplasare.

- Da, întocmai, o schimbare, o deplasare, am aprobat eu denumirea potrivită a sentimentului pe care îl trăisem.

- *Mulţumită lui* - ne-a lămurit mai departe Torţov - se întâmpla ceva întocmai ca în piesa Pasărea măiastră atunci când e răsucit diamantul fermecat: *ochii încep să privească altfel, urechile să asculte altfel, mintea să cântărească în chip nou cele înconjurătoare şi rezultatul e ca imaginaţia provoacă, pe cale firească, o acţiune reală, corespunzătoare, necesară pentru împlinirea scopului care îi stă în faţă.*

- Şi cum se petrece asta pe nebăgate în seamă! m-am entuziasmat eu. Într-

adevăr, ce mă interesa pe mine căminul de butaforie! Totuşi, atunci când el a fost pus în dependenţă de „dacă", când ne-am închipuit că vor sosi acei actori renumiţi şi ne-am dat seama că încăpăţânatul cămin ne va compromite pe toţi, am avut senzaţia importanţei mele în clipa aceea pe scena. *Am urât sincer butaforia asta de carton, am blestemat gerul care venise într-un moment atât de nepotrivit şi nu-mi mai ajungea timpul ca să îndeplinesc tot ce-mi dicta imaginaţia lăuntrică dezlănţuită.*

- Acelaşi lucru s-a întâmplat la exerciţiul cu nebunul, a spus Şustov. Şi acolo uşa de la care a început exerciţiul a devenit numai un mijloc de apărare, iar scopul principal asupra căruia ni s-a fixat atenţia era sentimentul de autoconservare. Asta s-a petrecut firesc, a venit de la sine...

- Şi de ce? l-a întrerupt aprins Arkadie Nikolaevici. Pentru că *imaginea primejdiei ne emoţionează totdeauna. Ea poate să fermenteze în orice clipă ca drojdia. În ceea ce priveşte însă uşa şi căminul, ele ne emoţionează numai în măsura în care altceva mai important pentru noi e legat de ele.*

Secretul puterii de influenţă al lui „dacă" mai constă şi în faptul că ***el nu vorbeşte despre un fapt ireal, despre ceva ce este, ci numai despre ceea ce ar putea să fie „dacă"... Cuvântul acesta nu afirmă nimic. El doar presupune, el pune întrebarea pentru a fi rezolvată.*** La ea se străduieşte să răspundă actorul.

Din pricina asta, mişcarea şi rezolvarea se realizează fără efort şi fără minciună. În adevăr, eu nu v-am asigurat că după uşă se află un nebun. Eu n-am minţit, ci, dimpotrivă, am recunoscut deschis, prin însuşi cuvântul „dacă", că am strecurat numai o presupunere şi că în realitate nu e nimeni după uşă. Am vrut numai ca voi să-mi răspundeţi cinstit cum aţi fi procedat dacă născocirea cu nebunul ar fi devenit o realitate. Eu nu v-am propus nici să aveţi halucinaţii şi nici nu v-am impus sentimentele mele, ci v-am lăsat tuturor o deplină libertate de a trăi, ceea ce „se trăia" firesc, de la sine, de către fiecare dintre voi. Iar voi, pe de altă parte, nu v-aţi silit şi nu v-aţi obligat să acceptaţi născocirea mea cu nebunul ca pe o realitate, ci numai ca pe o presupunere. Eu nu v-am obligat să credeţi în autenticitatea întâmplării cu nebunul, inventată de mine; voi singuri, de bunăvoie, aţi recunoscut posibilitatea existenţei în viaţă a unui asemenea fapt.

- Da, e foarte bine că „dacă" e sincer şi verosimil, că el conduce lucrurile pe faţă. Asta nimiceşte pofta de a înşela, care se simte des în jocul scenic, m-am entuziasmat eu.

- Şi ce-ar fi fost dacă eu, în loc să recunosc deschis că am născocit, aş fi început să mă jur că după uşă se află un nebun adevărat?

- Eu n-aş fi crezut o minciună atât de evidentă şi nu m-aş fi urnit din loc, am recunoscut eu. E bine că acest uimitor „dacă" creează o stare care exclude orice fel de forţare. Numai în asemenea condiţii se poate analiza serios ceea ce n-a fost, dar s-ar fi putut întâmpla în realitate, am spus cu emfază.

- Iată încă o însuşire a lui „dacă", şi-a adus aminte Arkadie Nikolae-vici. ***El provoacă în artist o activitate interioară şi exterioară, lucru care de asemenea se obţine pe cale firească, fără sforţare***. Cuvântul „dacă" e un imbold, un excitant al activităţii noastre creatoare lăuntrice. În adevăr, a fost destul să vă spuneţi: „ce aş face şi cum aş proceda dacă născocirea cu nebunul ar fi o realitate? şi activitatea s-a şi născut în voi, pe loc. În locul unui simplu răspuns la întrebarea mea, a apărut în voi, potrivit însuşirii naturii voastre actoriceşti, chemarea la acţiune. La îndemnul ei, voi n-aţi putut să vă mai stăpâniţi şi aţi început să îndepliniţi sarcina care vi se pusese în faţă. Acţiunile voastre au fost conduse de sentimentul ireal, omenesc, de autoapărare, întocmai cum se

petrece în cea mai autentică viață...

Însuşirea asta, aşa de însemnată, a cuvântului „dacă", îl înrudeşte cu una dintre bazele curentului nostru, care constă în ***Caracterul activ şi operativ al creației şi artei.***

- Dar se vede că „dacă" nu acționează totdeauna liber, fără piedică, am obiectat eu. Uite, la mine, de pildă, cu toate că mişcarea a apărut deodată, spontan, totuşi ea a continuat încă multă vreme. În prima clipă în care s-a ivit minunatul'„dacă", eu l-am şi crezut şi s-a produs mişcarea. Dar această stare nu a durat multă vreme. Din clipa următoare, am simțit cum mă pătrunde îndoiala şi mi-am spus : de ce te frămânți? Ştii doar că orice „dacă" e un joc, o născocire, nu viața adevărată. Dar un al doilea glas nu voia să fie de acord. El spunea : „Admit că „dacă" este un joc, o născocire, dar el este posibil, realizabil în viață. În afară de aceasta, nimeni nu are de gând să te silească la nimic. Eşti rugat numai să răspunzi: Cum ai fi procedat dacă ai fi fost în acea seară la Maloletkova şi te-ai fi găsit în situația de oaspete al ei ?"

După ce am simțit realitatea născocirii, m-am comportat față de ea cu toată seriozitatea şi am putut să chibzuiesc ce e de făcut cu căminul şi cum trebuie să mă port cu celebritățile invitate.

…anul 19..

- Aşadar magicul sau simplul „dacă" stau la baza creației. El dă primul brânci dezvoltării ulterioare a procesului creator al rolului. Să vă spună în locul meu Alexandr Sergheevici Puşkin cum se dezvoltă acest proces.

Alexandr Sergheevici spune în articolul lui *Despre drama populară şi despre* Marfa Posadnița *de M. P. Pogodin*:

„Mintea noastră cere de la un autor dramatic adevărul pasiunilor şi verosimilul sentimentelor în situațiile presupuse".

Adaug de la mine că mintea noastră cere absolut acelaşi lucru şi de la artistul dramatic, cu diferența că situațiile care pentru scriitor sunt presupuse pentru noi, actorii, vor fi propuse, gata date. Şi iată că în munca noastră practică termenul „***situații propuse***", de care ne şi folosim, s-a fixat.

- Situații propuse... se nelinişti Viunțov.

- Gândiți-vă bine la maxima asta minunată şi pe urmă am să vă dau un exemplu plastic pentru felul cum iubitul nostru „dacă" ne ajută să îndeplinim marea poruncă a lui Alexandr Sergheevici.

- „Adevărul pasiunilor, verosimilul sentimentelor în situații propuse", citam eu pe toate tonurile maxima pe care o notasem.

- Degeaba îndrugi într-una fraza asta genială, mi-a spus Torțov. N-ai să-i dezvălui în felul ăsta esența. Când nu izbuteşti să cuprinzi întreaga idee deodată, cu toată mintea, absoarbe-o în dumneata pe fragmente logice.

- Înainte de orice, trebuie să pricepem ce se subînțelege prin cuvintele „situații propuse"? întrebă Şustov.

- Astea sunt subiectul piesei, faptele din ea, evenimentele, epoca, timpul şi locul acțiunii, condițiile de viață, înțelegerea noastră actoricească şi regizorală a piesei, ceea ce îi adăugăm de la noi, punerea în scenă, decorurile şi costumele pictorului scenograf, recuzita, lumina, sonorizările şi altele care sunt propuse actorilor pentru a ține seama de ele în creația lor.

„Situațiile propuse", ca şi „dacă", sunt presupuneri, „născociri ale imaginației". Ele au una şi aceeaşi origine: „situațiile propuse" sunt totuna cu „dacă" şi „dacă" înseamnă „situații propuse". ***Una e o presupunere („dacă"), iar cealaltă e***

completarea ei („situații propuse”). *„Dacă” e întotdeauna începutul creației, „situațiile propuse” o dezvoltă. Nu poate exista una fără cealaltă şi nu pot căpăta decât împreună puterea necesară imboldului. Totuşi, funcția lor e puțin diferită: „**dacă**” dă un brânci imaginației ațipite iar „**situațiile propuse**" fac ca însuşi „dacă" să fie motivat. Ele ajută, atât împreună cât şi separat, la crearea mişcării interioare.*

- Şi ce e „adevărul pasiunilor”? s-a interesat Viunțov.

- ***Adevărul pasiunilor înseamnă tocmai adevărul pasiunilor*** - *pasiunea autentică, vie, omenească, sentimentele, trăirea artistului însuşi.*

- Şi ce înseamnă „verosimilul sentimentului”? nu se lăsă Viunțov.

- El nu constă în cele mai autentice pasiuni, simțiri şi trăiri, ci, cum să vă spun, în presimțirea lor, într-o stare apropiată, înrudită cu ele, care seamănă cu adevărul şi e, deci, verosimilă. E redarea pasiunii, dar nu directă, nemijlocită, subconştientă, ci, ca să spun aşa, sub influența interioară a sentimentului.

În ceea ce priveşte întreaga maximă a lui Puşkin, o veți înțelege mai uşor dacă veți schimba locul cuvintelor în frază şi veți spune aşa:

„***ÎN SITUAȚIILE PROPUSE STĂ ADEVĂRUL PASIUNILOR***". Sau, cu alte cuvinte: ***creați întâi „situații propuse”, credeți sincer în ele şi atunci „adevărul pasiunilor” se va naşte de la sine***.

- În „situații propuse” se strădui să înțeleagă Viunțov.

Arkadie Nikolaevici s-a grăbit să-l ajute:

- *În fața dumitale se va contura practic, aproximativ un program ca acesta: înainte de orice,* ***dumneata va trebui să-ți închipui toate „situațiile propuse” luate din piesă însăşi, din punerea în scenă a regizorului, din năzuințele dumitale artistice***. *Tot acest material îți va crea o imagine generală despre viața personajului reprezentat în condițiile lui înconjurătoare...* ***Trebuie să crezi foarte sincer în posibilitatea unei astfel de vieți în realitate. Trebuie să te obişnuieşti atât de mult cu ea, încât să te înrudeşti cu această viață străină***. *Dacă toate astea vor izbuti, atunci înăuntrul dumitale se va crea de la sine adevărul pasiunilor însuşi sau verosimilul sentimentului.*

- Am vrea o metodă practică mai concretă, am stăruit eu.

- ***Luați-l pe iubitul vostru „dacă” şi puneți-l în fața fiecărei „situații propuse”, alese de voi***. Spuneți-vă aşa: dacă cel care s-a năpustit în odaie ar fi fost un nebun, dacă elevii ar fi fost la sărbătorirea noii locuințe a Maloletkovei, dacă uşa ar fi fost stricată şi nu s-ar fi încuiat, dacă ar fi trebui s-o baricadăm - şi aşa mai departe - atunci ce-aş fi făcut, cum aş fi procedat?

Întrebarea asta va trezi deodată în voi activitatea. ***Răspundeți-i cu o acțiune şi spuneți-i: „Iată ce-aş fi făcut!” Şi faceți ceea ce ați dori, ceea ce vă va atrage făiră să mai stați pe gînduiri în momentul acțiunii***.

Atunci veți simți înăuntrul vostru - subconştient sau conştient - ceea ce Puşkin numeşte „adevărul pasiunilor” sau, cel puțin, „verosimilul sentimentului”. ***Secretul acestui proces constă în faptul de a nu-ți forța de fel sentimentul, de a-i lăsa libertatea să pună stăpânire pe tine,*** *de a nu te gândi la „adevărul pasiunilor”, pentru că aceste pasiuni nu depind de tine, ci vin de la sine*. ***Ele nu se supun nici poruncii, nici constrângerii.***

Toată atenția artistului să fie îndreptată asupra „situațiilor propuse”. Începeți să le trăiți sincer şi atunci „adevărul pasiunilor” se va crea de la sine înăuntrul vostru.

După ce Arkadie Nikolaevici ne-a explicat cum din diferite „situații propuse” şi din „dacă” al autorului, actorului, regizorului, pictorului scenograf, electricianului şi al

celorlalți creatori ai spectacolului se formează atmosfera de pe scenă, asemănătoare cu viața adevărată, Govorkov s-a revoltat şi „a luat apărarea" actorului.

- Vă rog să mă iertați - a protestat el - dair în cazul acesta ce-i rămâne actorului, dacă totul e creat de alții? Numai nimicurile?

- Cum nimicurile? s-a repezit la el Torțov. Pentru dumneata înseamnă un nimic să crezi într-o născocire străină şi s-o trăieşti sincer? Dar ştii că o asemenea creație pe o temă străină e adesea mai grea decât crearea unei născociri proprii? Noi cunoaştem cazuri în care piesa proastă a unui poet a căpătat un renume mondial mulțumită faptului că a fost creată din nou de către un mare artist. Ştim că Shakespeare a creat folosind lucrări în proză, străine. Şi noi creăm din nou operele dramaturgilor, noi descoperim în ele ceea ce e ascuns îndărătul cuvintelor.

Noi introducem într-un text străin subtextul nostru, stabilim raporturile noastre față de oameni şi față de condițiile vieții lor, trecem prin noi întregul material căpătat de la autor şi regizor, îl prelucrăm în noi, îl însuflețim şi îl completăm cu imaginația noastră. Ne înrudim cu el, ni-l însuşim psihic şi fizic, trezim în noi „adevărul pasiunilor"; producem ca rezultat final al creației noastre o acțiune rodnică, autentică, strâns legată de ideile ascunse ale piesei; creăm chipuri vii tipice, cu pasiunile şi sentimentele personajului reprezentat. Şi toată această muncă uriaşă e un „nimic"? Nu, e o mare creație şi o artă adevărată! a încheiat Arkadie Nikolaevici.

…anul 19..

Intrând în clasă, Arkadie Nikolaevici ne-a anunțat programul lecției de azi. El ne-a spus :

- După „dacă" şi „situațiile propuse", voi vorbi azi despre ***acțiunea scenică interioară şi exterioară***. Înțelegeți oare ce importanță are această acțiune pentru arta noastră, care ea însăşi, prin natura ei, e bazată pe activitate?

Activitatea aceasta se manifestă pe scenă prin acțiune, iar în acțiune se transmite sufletul rolului, trăirea artistului şi lumea interioară a piesei. Noi judecăm oamenii reprezentați în piesă şi înțelegem cine sunt ei, după acțiuni, după fapte.

Iată ce ne dă acțiunea şi ce aşteaptă spectatorul de la ea.

Şi ce capătă spectatorul de la noi, în marea majoritate a cazurilor? Înainte de orice - ***o mare învălmăşeală, o abundență de gesturi nestăpânite, de mişcări nervoase, mecanice!*** *Suntem mult mai darnici cu ele în teatru decât în viața reală.*

Dar toate aceste acțiuni actoriceşti sunt cu totul altele decât cele omeneşti în viața adevărată. Am să vă arăt diferența printr-un exemplu: când omul vrea să-şi desluşească gîmdurile şi sentimentele cele mai ascunse şi intime (în genul monologului „A fi sau a nu fi" din Hamlet), el se izolează, pătrunde adânc înăuntrul său şi se străduieşte cu mintea să scoată la iveală şi să exprime în cuvinte ceea ce gândeşte şi simte.

Pe scenă însă actorii acționează altfel. *În momentele intime ale vieții, ei ies în plină avanscenă, se adresează spectatorilor şi îşi declamă cu glas tare, sonor, cu patos suferințele lor inexistente.*

- Ce înseamnă „îşi declamă suferințele inexistente"?

Înseamnă că ei fac ce faceți şi voi când vreți să umpleți goliciunea sufletească, lăuntrică, a jocului vostru cu un joc actoricesc superficial, exterior, de efect. ***Rolul pe care nu-l simți lăuntric e mai convenabil să-l prezinți spectatorului prin mijlocirea efectelor exterioare, în ropotul aplauzelor***. *Dar mă îndoiesc că un artist serios va dori o sală zgomotoasă în momentul în care el redă cele mai scumpe gînduiri, sentimente şi*

esența sufletească ascunsă a rolului. În ele doar sunt tăinuite sentimentele personale ale artistului, analoage cu cele ale rolului. Vrei să le redai în mijlocul unei liniști pătrunzătoare, într-o mare intimitate, nu în zgomotul meschin al aplauzelor. Dacă însă artistul le sacrifică şi nu se teme să banalizeze momentul solemn, atunci asta demonstrează că vorbele rolului pe care le rosteşte sunt goale pentru el, că n-a strecurat în ele nimic scump, de la el. ***Nu poate să existe o atitudine înălțătoare față de nişte cuvinte goale***. *Cuvintele sunt necesare atunci numai ca nişte sunete, cu care se poate arăta glasul, dicțiunea, tehnica vorbirii, temperamentul animalic actoricesc. În ceea ce priveşte însă ideile şi sentimentele pentru care s-a scris piesa, când e vorba de un asemenea joc, ele pot fi redate numai „în general" trist, „în general" vesel, „în general" tragic, deznădăjduit etc. O astfel de redare e moartă, formală, meşteşugărească.*

În domeniul acțiunii exterioare, în vorbire, se întâmplă acelaşi lucru ca în acțiunea interioară. Când actorului personal, ca om, nu-i trebuie ceea ce face, când rolul şi arta nu se dăruiesc ideii căreia îi slujesc, atunci acțiunile sunt goale, netrăite şi, de fapt, nici n-au ce reda. Atunci nu mai rămâne altceva de făcut decât de a acționa „în general". Când actorul suferă ca să sufere, când iubeşte ca să iubească, când e gelos sau îşi cere iertare ca să fie gelos şi să-şi ceară iertare, *când totul se face pentru că aşa e scris în piesă şi nu pentru că aşa e trăit în suflet şi aşa să creat viața rolului pe scenă, atunci actorul n-are ce să exteriorizeze şi în acest caz jocul „în general" e pentru el singură scăpare*.

Ce cuvânt îngrozitor e „în general"!

Câtă neglijență, confuzie, superficialitate şi dezordine e în el!

Vreți să mâncați ceva „în general"? Să vorbim, să citim „în general"? Să petrecem „în general"? Ce plictiseală, ce lipsă de conținut în propunerile acestea!

Cînd jocul artistului e apreciat prin expresia „cutare actor nu l-a jucat prost, în general, pe Hamlet", aprecierea e jignitoare pentru interpret.

Jucați-mi iubirea, gelozia, ura „în general"!

Ce înseamnă asta? Să joci o fărâmă din aceste pasiuni şi din elementele lor componente? Ori, iată că actorii care joacă „în general" ne oferă pe scenă fărâmituri de pasiuni, sentimente, fărâmituri din logica acțiunilor şi a personajelor. ***Mai amuzant decât orice e faptul că ei se frământă sincer şi simt puternic jocul lor „în general"***. *N-o să-i convingeți că în acest joc nu există nici pasiune, nici trăire, nici idei, ci numai câte o fărâmă din ele. Aceşti actori asudă, se frământă, sunt captivați de joc, cu toate că nu pricep ce-i frământa şi ce-i captivează. Asta e „emoția actoricească", isteria stridentă despre care v-am vorbit. Asta e emoția „în general".*

ARTA ADEVĂRATĂ ŞI JOCUL „ÎN GENERAL" SUNT INCOMPATIBILE. Una o exclude pe cealaltă. Artei îi place ordinea şi armonia, iar artistului „în general", dezordinea şi haosul.

Cum ne ferim de duşmanul nostru de moarte - jocul „în general"?

Lupta împotriva lui constă în introducerea în răvăşitul joc „în general" tocmai a ceea ce îi e neprielnic, a ceea ce îl nimiceşte.

„În general" înseamnă superficialitate şi nechibzuință. ***De aceea introduceți în jocul vostru cât mai multă muncă după un plan şi o atitudine serioasă față de ceea ce se face pe scenă.*** Asta va înlătura superficialitatea şi nechibzuință.

„În general" înseamnă haos şi lipsă de sens. ***Introduceți în rol logica şi consecvența,*** ele vor înlătura cusururile lui „în general".

„În general" înseamnă să începi tot şi să nu isprăveşti nimic. ***Introduceți***

finisajul în jocul vostru.

Noi vom face toate astea de-a lungul întregului curs al sistemului, în procesul studierii lui, pentru ca drept rezultat final să elaborăm pe scenă, o dată pentru totdeauna, în loc de acțiuni „în general" o acțiune omenească autentică, rodnică, conformă unui scop. Numai pe ea o recunosc în artă, numai pe ea o susțin şi numai după ea lucrez.

De ce sunt împotriva lui „în general"? Uite de ce.

Oare în lumea întreaga se joacă zilnic multe spectacole pe linia esenței interioare, aşa cum o cere arta adevărată? Da - zeci de spectacole.

Oare în lumea întreaga se joacă zilnic multe spectacole nu după esență, ci după principiul „în general"? Da - zeci de mii. *De aceea să nu vă miraţi dacă am să vă spun că sute de mii de actori greşesc zilnic în sinea lor, îşi elaborează sistematic deprinderi scenice nejuste şi dăunătoare.* Lucrul e cu atât mai grav cu cât, pe de o parte, teatrul însuşi şi condițiile lui de creație îl trag pe actor înspre aceste deprinderi primejdioase, iar, pe de altă parte, însuşi actorul, mergând pe linia minimei rezistențe, se foloseşte bucuros de meşteşugărescul „în general".

În chipul acesta, treptat, ignorarea sistematică a acestor adevăruri duce arta actorului la pieire, adică la nimicirea fondului de creație în folosul unei forme de joc proaste, exterioare, „în general".

După cum vedeți, avem de luptat cu întreaga lume, cu condițiile jocului față de public, cu metodele de pregătire afe actorului şi, mai ales, cu falsele concepții, gata stabilite, despre acțiunea scenică.

Ca să învingem toate greutățile care ne stau în față, trebuie, înainte de toate, să avem îndrăzneala de a recunoaşte că din foarte multe pricini, ***atunci când ieşim pe scenă, în fața spectatorilor, în condițiile de creație în public, noi pierdem complet senzația vieții reale. Uităm tot****. Şi cum umblăm în viață, şi cum stăm jos, cum mâncăm, cum bem, dormim, discutăm, privim, ascultăm, într-un cuvânt, cum acționăm interior şi exterior în viață.* ***Noi trebuie să învățăm toate astea dim nou pe scenă, aşa cum învață un copil să umble, să vorbească, să privească şi să asculte.***

În timpul studiilor noastre,1a şcoală va trebui să vă amintesc des concluzia asta însemnată şi neaşteptată. Deocamdată să ne dăm osteneala să înțelegem cum să învățăm să acționăm pe scenă nu actoriceşte „în general", ci omeneşte, simplu, firesc, just, organic, liber, cum o cere nu convenționalul teatrului, ci legile naturii organice, vii.

- Într-un cuvânt, să învățăm cum să izgonim, ca să spun aşa, teatrul din teatru, adăugă Govorkov.

- Întocmai, cum să izgonim teatrul (cu **„t"** mic) din Teatru (cu **„T"** mare). Nu poți să faci față unei asemenea sarcini dintr-o dată şi până la capăt, ci treptat, de-a lungul procesului creşterii artistice şi al elaborării psihotehnicii. Deocamdată, Vania, am să te rog - se întoarse Arkadie Nikolaevici către Rahmanov - să urmăreşti cu perseverență ca ***elevii să acționeze întotdeauna pe scenă autentic, rodnic şi conform unui scop şi să nu se prefacă niciodată că acționează***. De aceea să-i opreşti numaidecât când vei observa că ei tind spre joc şi, mai ales, spre afectare. Când clasa ta va îl pusă la punct (şi sunt nerăbdător ca asta să se facă cât mai repede), să elaborezi exerciții speciale, care să-i oblige să acționeze neapărat pe scenă. Fă cât mai des aceste exerciții, din zi în zi mai lungi, ca să-i deprinzi treptat, metodic, cu acțiunea autentică, rodnică şi conformă unui scop, pe scenă. *Lasă ca în închipuirea lor activitatea omenească să se contopească cu starea pe care o încercă pe scenă în prezența spectatorilor, în cadrul creației pentru public sau la lecție.* Când îi vei obişnui, zi de zi, să fie activi omeneşte pe scenă, ai să-i deprinzi cu obiceiul bun de a fi oameni normali, nu nişte manechine în artă.

- Ce fel de exerciții? Anume ce exerciții?

- Condițiile lecțiilor să fie mai serioase, mai severe, pentru întărirea disciplinei la cei care joacă, întocmai ca la spectacol. Asta ştii s-o faci.

- Am înțeles, a acceptat Rahmanov.

- Cheamă câte unul pe scenă şi dă-i o temă oarecare.

- Care?

- De pildă, să se uite în ziar şi să povestească ce scrie acolo.

- Asta cere prea mult timp pentru lecțiile cu mulți elevi! Trebuie să-i examinez pe toți.

- Dar nu e vorba să cunoaştem cuprinsul întregului ziar. Important e să obții o acțiune autentică, rodnică, conformă unui scop. Când vei vedea că ea s-a creat, că elevul e pătruns de tema lui, că atmosfera unei lecții publice nu-l stinghereşte, cheamă alt elev şi trimite-l pe celălalt undeva, în fundul scenei. *Lasă-l să exerseze acolo şi să se deprindă a acționa pe scenă omeneşte, ca în viață.* ***Ca să-şi elaboreze şi să-şi înrădăcineze această deprindere pentru totdeauna îi trebuie mult timp, o cantitate „X" de timp trăit pe scenă cu acțiuni autentice, rodnice, conforme unui scop***. Tu ai să-i ajuți să utilizeze această cantitate „X" de timp.

În încheiere, Arkadie Nikolaevici ne-a explicat:

- ***„Dacă"*** şi ***„situațiile propuse"***, ***„acțiunea interioară"*** şi ***„acțiunea exterioară"*** *sunt factori foarte importanți în munca noastră. Şi nu sunt numai ei. Mai avem nevoie de încă multe aptitudini creatoare speciale, artistice, de însuşiri (imaginație, atenție, simțul adevărului, teme, date scenice etc, etc).*

Deocamdată, ca să ne exprimăm mai pe scurt şi mai coirnod, să convenim să le numim pe toate cu un singur cuvânt: ***elemente***.

- Elementele cui? a întrebat cineva.

- Deocamdată n-am să răspund la întrebarea asta. Ea se va lămuri de la sine la timpul său. Arta de a dirija aceste elemente şi în primul rând pe „dacă", „situațiile propuse" şi acțiunile interioare şi exterioare, priceperea de a le îmbina una cu alta, de a le substitui, de a le uni, cere multă practică şi experiență, deci şi timp. Să fim răbdători şi să ne concentrăm deocamdată toată atenția asupra studierii şi elaborării fiecărui element. Acesta este marele, principalul scop al cursului din acest an.

IV - IMAGINAŢIA

Astăzi, pentru că Torţov nu s-a simţit bine, lecţia a fost fixată acasă la el. Arkadie Nikolaevici ne-a instalat comod în biroul lui.

- Ştiţi acum - ne-a spus el - că munca noastră scenică începe de la introducerea în piesă şi în rol a magicului „dacă". El reprezintă puntea de trecere a artistului de la realitatea de toate zilele pe planul imaginaţiei. Piesa, rolul, sunt născocite de autor; ele sunt o întreagă serie de alţi „dacă" magici şi de „situaţii propuse", gândite de el. ***„A fost" cel adevărat, adică realitatea în sine, nu au loc pe scenă. Realitatea în sine nu e artă***. Artă, prin însăşi natura ei, are nevoie de născocirea artistică, adică de ceea ce este, în primul rând, opera autorului. ***Sarcina artistului şi a creaţiei lui tehnice e să transforme născocirile din piesă într-o viaţă scenică, artistică***. *Imaginaţia noastră joacă un rol uriaş în acest proces.* De aceea se cuvine să ne oprim mai mult asupra ei şi să analizăm funcţia ei în creaţie.

Torţov ne arătă diferite schiţe de decoruri, atârnate pe pereţi.

- Toate tablourile astea sunt zugrăvite de un pictor tânăr, care a murit şi pe care îl iubeam. Era un om foarte ciudat: făcea schiţe pentru piese care nu fuseseră încă scrise. Uite, bunăoară, o schiţă pentru ultimul act al unei piese inexistente a lui Cehov, pe care Anton Pavlovici a gândit-o cu puţin înainte de a muri: o expediţie prinsă între gheţari, într-o regiune înfiorătoare şi aspră din nord. Un vapor mare strâns între sloiuri de gheaţă. Coşurile afumate pun o pată neagră, sinistră pe fondul alb. E un ger de crapă pietrele. Un vânt îngheţat ridică vârtejuri de zăpadă, care, înălţându-se în văzduh, capătă contururile unor femei în giulgiuri. Şi tot aici, uite, siluetele soţului şi a amantului soţiei lui, strânse una lângă alta. S-au retras amândoi din societate şi au pornit într-o expediţie ca să-şi uite drama sufletească.

Cine ar crede că schiţa aceasta e pictată de un om care n-a călă-torit niciodată mai departe de împrejurimile Moscovei! El a creat peisajul polar folosindu-se de observaţiile lui asupra naturii, iarna, din ceea ce ştia din povestiri, din descrieri literare, din cărţi ştiinţifice şi din fotografii. Tabloul a fost creat din tot acest material cules. În munca asta rolul principal a fost îndeplinit da imaginaţie.

Torţov ne duse în faţa altui perete pe care atârnau o serie de peisaje. De fapt, ne aflam în faţa unor desene în care se repeta unul şi acelaşi motiv: un loc de vilegiatură, cu modificări variate, introduse de imaginaţia pictorului. Unul şi acelaşi şir de căsuţe frumoase şi o pădurice de brazi în diverse anotimpuri, ziua sau noaptea, sub arşiţa

soarelui, sub furtună. Mai departe, acelaşi peisaj, cu pădurice tăiată şi în locul ei iazuri şi plantaţii de copaci de felurite soiuri, sădiţi anume. Pictorului îi plăcuse să trateze natura şi viaţa oamenilor după bunul lui plac. În schiţele lui, construia şi dărâma case, oraşe, schimba planurile lacului, mută munţii.

- Ia uitaţi-vă cât e de frumos! Kremlinul din Moscova pe malul mării! a exclamat cineva.

- Toate astea au fost create de imaginaţia pictorului.

- Iată şi nişte schiţe pentru piese inexistente din „viaţa interplanetară", spuse Torţov, conducându-ne spre o altă serie de desene şi acuarele. Uite, aici e zugrăvită o staţiune pentru nişte aparate care fac o legătură de comunicaţie între planete. Uitaţi-vă: o cuşcă uriaşă, de metal, cu balcoane mari şi siluetele unor fiinţe frumoase şi ciudate. Asta e o gară. Atârnă în spaţiu. Prin ferestrele ei se văd oameni, călătorii de pe pământ. În spaţiile nemărginite se văd şiruri de alte asemenea gări, mergând în sus şi în jos: ele sunt menţinute în echilibru datorită atracţiei reciproce a unor magnete uriaşe. La orizont se văd câţiva sori şi câteva luni. Lumina lor creează efecte fantastice, nemaivăzute pe pământ. Ca să pictezi un asemenea tablou nu e destul să ai o simplă imaginaţie, ci şi o fantezie puternică.

- Ce deosebire e între ele? a întrebat cineva.

- ***Imaginaţia creează lucruri care pot exista, care se întâmpla, pe care le cunoaştem, iar fantezia, lucruri care nu există, pe care nu le cunoaştem în realitate, care n-au fost şi nu vor fi niciodată***. *Dar poate că vor fi! Cum poţi s-o ştii? Când fantezia populară a creat covorul zburător din poveste, cui i-ar fi trecut prin cap că oamenii vor pluti în aer cu aeroplanele?* ***Fantezia ştie tot şi poate tot.*** Fantezia îi este necesară pictorului ca şi imaginaţia.

- Dar actorului? a întrebat Şustov.

- Pentru ce crezi dumneata că ar avea nevoie actorul de imaginaţie? 1-a întrebat şi Arkadie Nikolaevici la rândul lui.

- Cum pentru ce? Ca să-l creeze pe magicul „dacă" şi „situaţiile propuse", i-a răspuns Şustov.

- Ele au fost create de autor şi iară noi. Piesa lui e o născocire.

Şustov tăcu.

- Oare dramaturgul le dă actorilor tot ce au ei nevoie să ştie despre piesă? a întrebat Torţov. *E oare cu putinţă să dezvălui în întregime, pe o sută de pagini, viaţa tuturor personajelor? Sau multe lucruri rămân spuse numai în parte? De pildă, vorbeşte autorul totdeauna şi destul de amănunţit despre ceea ce a fost până să înceapă piesa? Vorbeşte el destul despre ceea ce va îi după finalul ei, ceea ce se petrece în culise, de unde vine personajul, unde se duce el?* Dramaturgul e zgârcit cu soiul ăsta de comentarii. În textul lui e indicat atât: „Aceeaşi şi Petrov" sau „Petrov iese". ***Noi însă nu putem intra şi ieşi dintr-un loc necunoscut fără să ne gândim la scopul acestor deplasări***. Nu poţi să crezi într-o astfel de acţiune „în general". Mai cunoaştem şi alte indicaţii ale dramaturgului: „se ridică", „umblă enervat", „rîde", „moare". Ni se dau caracteristice laconice despre rol, ca: „Un tânăr plăcut la înfăţişare. Fumează mult".

E oare asta destul ca să creezi un întreg personaj exterior, manierele, mersul, obiceiurile lui? Dar textul şi cuvintele rolului? Trebuie oare să le înveţi numai şi să le spui pe de rost?

Dar toate indicaţiile poetului, dar exigenţele regizorului, punerea Iul în scenă şi toată montarea? E oare destul să le ţii minte şi pe urmă să le îndeplineşti formal pe scenă?

Zugrăvesc oare toate acestea caracterul personajului, determină toate nuanţele gândurilor, sentimentelor, impulsiilor şi comportărilor lui?

Nu, toate astea trebuie să fie completate, adâncite de actor. Numai atunci tot ceea ce ne-a fost dat de poet şi de ceilalţi creatori ai spectacolului va prinde viaţă şi va mişca toate cutele sufletului artistului care creează pe scenă şi pe ale celui care priveşte din sală. Numai atunci artistul însuşi va putea să trăiască din plin viaţa interioară a personajului imaginat şi să acţioneze aşa cum îi cere autorul, regizorul şi sentimentul nostru personal, viu.

În toată munca asta, cel mai apropiat ajutor al nostru e imaginaţia, cu magicul ei „dacă" şi cu „situaţiile propuse". Ea nu numai că completează ceea ce n-a spus în întregime autorul, regizorul şi ceilalţi, dar şi însufleţeşte munca tuturor celor care au contribuit la realizarea spectacolului în general, a căror creaţie ajunge la spectatori prin succesul actorilor, înainte de orice.

Acum înţelegeţi cât de însemnat e pentru actor să aibă o imaginaţie puternică şi vie: ea îi este necesară în fiecare clipă a muncii lui artistice şi a vieţii pe scenă, atât în studierea cât şi în interpretarea rolului.

În procesul de creaţie, imaginaţia e înaintaşa care îl duce după sine chiar pe artist.

Lecţia fu întreruptă de vizita neaşteptată a cunoscutului tragedian U... care era acum în turneu la Moscova. Celebrul actor îşi povestea succesele şi Arkadie Nikolaevici ne traducea în limba rusă ce-i povestea el.

După ce interesantul oaspete a plecat şi Torţov, care îl conducea, s-a întors, el ne-a spus zâmbind :

- Tragedianul exagerează, dar, după cum vedeţi, e un om pătimaş şi crede sincer în ce imaginează. *Noi, artiştii, suntem atât de deprinşi să completăm faptele de pe scenă cu amănunte din propria noastră imaginaţie încât trecem această deprindere din scenă în viaţă. Aici, firește, e de prisos, dar în teatru e necesară.*

Credeţi că e uşor să imaginaţi în aşa chip încât să fiţi ascultaţi cu respiraţia oprită? Şi aceasta e o creaţie, care ia fiinţă prin magicul „dacă", prin „situaţiile propuse" şi printr-o imaginaţie bine dezvoltată.

Fireşte că nu poţi spune că geniile mint. Oamenii aceştia privesc realitatea cu alţi ochi decât noi. Ei văd viaţa altfel decât noi, muritorii de rând. Pot fi ei învinovăţiţi pentru că imaginaţia lor le pune în faţa ochilor lentile de culoare ba roz, ba albastră, ba cenuşie, ba neagră? Şi ar fi oare mai bine pentru artă dacă aceşti oameni ar scoate ochelarii şi ar începe să se uite şi la realitate, şi la creaţia artistică cu ochii liberi, treji şi să vadă numai ceea ce dă viaţa de toate zilele?

Vă mărturisesc că şi eu mint adesea, atunci când sunt silit - ca actor sau ca regizor - să am de-a face cu un rol sau cu o piesă care nu mă atrage destul. În asemenea cazuri mă simt istovit şi puterile mele creatoare se paralizează. E nevoie de o biciuire. Atunci încep să asigur pe toată lumea că sunt pasionat de muncă, de noua piesă şi s-o laud. ***Pentru asta trebuie să născocesc ceea ce nu se află în ea.*** *Nevoia asta dă ghes imaginaţiei.* Nu m-aş apuca să fac asta dacă aş fi singur, dar în faţa altora, vrând-nevrând, trebuie să-ţi justifici minciuna cât mai bine şi să exagerezi. *După aceea, te foloseşti de propriile tale născociri ca material pentru rol, pentru punerea în scenă şi le introduci în piesă.*

- Dacă imaginaţia joacă un rol atât de însemnat pentru artişti, atunci ce să facă cei cărora le lipseşte? a întrebat sfios Şustov.

- ***Trebuie s-o dezvolte sau să plece din teatru.*** *Altfel veţi începea pe mâinile*

regizorilor, care vor înlocui imaginaţia care vă lipseşte cu a lor. Asta ar însemna pentru voi să renunţaţi la creaţia personală, să deveniţi nişte pioni de şah pe scenă. Nu e oare mai bine să-ţi dezvolţi propria ta imaginaţie?

- Trebuie să fie foarte greu! am oftat eu.

- Depinde de felul imaginaţiei. Există ***o imaginaţie cu iniţiativă***, care lucrează de sine stătător. Ea are să se dezvolte fără eforturi deosebite şi are să lucreze stăruitor, neobosită, în realitate şi în vis. Există ***o imaginaţie lipsită de iniţiativă***, care, în schimb, prinde uşor ceea ce i se sugerează şi după aceea continuă să dezvolte, în mod independent, cele ce i s-au sugerat. Cu o asemenea imaginaţie e, comparativ, uşor să ai de-a face. Dacă însă imaginaţia prinde, dar nu dezvoltă ceea ce i s-a sugerat, atunci munca devine mai grea. Exista însă oameni care nici nu creează, nici nu prind ceea ce li se dă. Dacă actorul rămâne din cele arătate numai cu partea formală, exterioară, e un semn că e lipsit de imaginaţie, fără de care cineva nu poate fi artist

*

Cu iniţiativa sau fără iniţiativă?

Prinde şi dezvoltă sau nu prinde?

Iată întrebări care nu-mi dau pace.

Ieri, după ceaiul de seară, când s-a statornicit liniştea în casă, m-am închis în odaia mea, m-am aşezat cât am putut mai în largul meu pe divan, m-am cufundat între perne, am închis ochii şi, cu toată oboseala, am început să visez. Dar, chiar din prima clipă, atenţia mi-a fost furată de nişte cercuri de lumină, nişte reflexe de diferite culori, care apăreau şi lunecau în faţa ochilor mei închişi.

Am stins lampa, presupunând că ea pricinuieşte aceste fenomene.

- La ce să visez? căutam eu. Imaginaţia însă nu aţipea. Ea îmi zugrăvea vârfurile unei păduri de brazi, care se clătinau ritmic şi legănat, în bătaia unui vânt încetişor. Era plăcut. Mi s-a părut că simt şi mirosul aerului proaspăt.

De undeva... în tăcere... a străbătut tic-tac-ul ceasornicului. Am aţipit…

- E limpede! am hotărât eu când m-am trezit. Nu poţi visa fără iniţiativă. Hai să zbor cu avionul! Peste vârfurile pădurii. Uite că zbor deasupra câmpurilor, a râurilor, a oraşelor, a satelor... peste vârfurile copacilor... Ele se leagănă uşor... Miroase a aer proaspăt... a brazi... Ceasornicul face tic-tac…

Cine sforăie? Nu cumva chiar eu? Am adormit? De mult oare? În sufragerie se mătură... se mută mobila din loc... Prin perdele se strecoară lumina dimineţii.

Ceasornicul a bătut ora opt... I-ni-ţi-a-ti-vaaa!

…anul 19..

Am fost atât de tulburat din pricina neizbânzii de a visa acasă încât nu m-am putut stăpâni şi i-am povestit tot lui Arkatlie Nikolaevici, azi, la lecţia care avea loc în salonul Maloletkovei.

- Experienţa dumitale n-a izbutit, pentru că ai făcut o serie întreagă de greşeli, mi-a răspuns el la cele comunicate. ***Prima greşeală a fost aceea că ţi-ai forţat imaginaţia în loc s-o atragi! A doua, că ai visat „fără cârmă şi fără vâsle", la voia întâmplării.*** Aşa cum nu se poate acţiona numai ca să faci ceva (*a acţiona de dragul acţiunii*), tot aşa nu se poate visa de dragul visării însăşi. În truda imaginaţiei dumitale n-a existat un sens, o temă interesantă, necesară creaţiei. ***A treia greşeală a fost ca visarea dumitale n-a fost activă.*** Ori, activitatea vieţii imaginate are o importanţa excepţională pentru actor. ***Imaginaţia actorului trebuie să urnească întâi acţiunea interioară, apoi pe cea exterioară.***

- Eu am acționat, de vreme ce zburăm, în gând, cu o iuțeală grozavă deasupra pădurii.

- Dar când stai culcat într-un tren rapid, care aleargă şi el cu o iuțeală grozavă, dumneata acționezi? m-a întrebat Torțov. Lucrează locomotiva, fochistul, dar călătorul e pasiv. *Ar fi cu totul altceva dacă, în timp ce merge trenul, dumneata ai avea o discuție aprinsă, dacă te-ai certa sau dacă ai scrie, de pildă, un raport; atunci s-ar putea vorbi despre muncă şi acțiune*. Tot aşa e şi cu zborul dumitale cu avionul. Pilotul a lucrat, timp ce dumneata ai fost inactiv. *Uite, dacă ai fi condus singur maşina sau dacă ai fi fotografiat localitățile, atunci s-ar fi putut vorbi despre activitate.* ***Noi avem nevoie de imaginație activă, nu pasivă.***

- Cum să provocăm această activitate? l-a iscodit Şustov.

- Am să vă descriu jocul preferat al nepoatei mele, care are 6 ani. *Jocul se cheamă „Ce-ar fi dacă" şi constă în următorul lucru: fetița mă întreabă: „Ce faci ?" Eu îi răspund: „Beau ceai". „Dar dacă n-ar fi ceai, ci ulei de ricină, cum l-ai bea atunci?" Trebuie să-mi aduc aminte gustul doctoriei. Când izbutesc şi mă strâmb, copilul umple întreaga încăpere cu hohote de râs. Apoi îmi pune o nouă întrebare: „Pe ce şezi?" „Pe scaun", răspun eu. „Dar dacă ai şedea pe o plită încinsă, ce-ai face?" Trebuie să mă aşez în gând pe o plită încinsă şi să mă apăr de arsuri cu eforturi nemaipomenite. Când izbutesc, fetiții i se face milă de mine. Dă din mânuțe şi țipă : „Nu vreau să mă mai joc!" şi, dacă eu continuu, jocul se isprăveşte cu lacrimi. Uite, scorneşte şi dumneata un asemenea joc, care să provoace acțiuni vii.*

- Mi se pare asta o metodă primitivă şi grosolană, am observat eu. Aş vrea să găsesc una mai subtilă.

- Nu te grăbi. Ai să ai tot timpul! *Deocamdată mulțumeşte-te cu visurile cele mai simple şi mai elementare. Nu te grăbi să te înalți prea sus, trăieşte cu noi, aici, pe pământ, între cele ce te înconjoară în realitate. Lasă ca mobilele astea, obiectele pe care le simți şi le vezi să ia parte la munca dumitale*. Iată, de pildă, exercițiul cu nebunul. Am introdus în el un element de imaginație în viața reală care ne înconjura atunci, în adevăr, odaia în care ne găseam, mobila cu care am baricadat uşa, într-un cuvânt toate lucrurile au rămas neatinse. A fost introdusă numai născocirea despre un nebun care, de fapt, nu exista. Restul exercițiului însă se întemeia pe ceva real, nu plutea în aer.

Să încercăm să facem o experiență asemănătoare. Acum ne aflam la lecție, în clasă. Asta e o realitate autentică. Să rămână încăperea aşa cum e aranjată: lecția, elevii şi profesorul lor, în felul şi în starea în care ne aflăm acum. Eu mă transpun acum, cu ajutorul lui „dacă", pe un plan inexistent, într-o viață închipuită şi pentru asta ***schimb numai timpul*** şi spun; *„Acum nu e ora 3 după-masă, ci 3 noaptea". Justificați cu imaginația voastră rostul unei lecții atât de prelungite. Nu e greu. Admiteți că mâine aveți examene, mai sunt multe de făcut şi că am rămas în teatru din pricina asta. De aici decurg alte situații şi griji noi: cei de acasă sunt neliniştiți, pentru că, neavând telefon, n-am avut cum să-i vestim că mai avem de lucru. Unul dintre elevi a pierdut ocazia de a se duce la o petrecere la care a fost invitat, altul locuieşte foarte departe de teatru şi nu ştie cum are să ajungă acasă fără tramvai şi aşa mai departe. Născocirea asta pe care o introducem mai dă naştere şi la alte gânduri, sentimente şi stări sufleteşti. Toate astea influențează asupra stării generale, care va da tonul felului în care se vor petrece mai departe lucrurile. Aceasta e una dintre treptele pregătitoare pentru trăire.* Rezultatul acestor născociri va fi crearea terenului situațiilor propuse pentru exercițiul care s-ar putea dezvolta şi numi: „Lecția de noapte".

Să încercăm să mai facem o experienţă: să introducem în realitate, adică în această odaie, în lecţia care are loc acum, un „dacă” nou. Timpul să rămână acelaşi, adică ora 3 după-masă, ***dar să schimbăm anotimpul***, *să nu mai fie iarnă, nici ger de 15 grade, ci o primăvară caldă, cu un aer minunat. Vedeţi, vi s-a schimbat dispoziţia, aţi început să zâmbiţi numai la gândul că după lecţie veţi avea prilejul să faceţi o plimbare afară din oraş.* ***Hotărâţi deci de ce anume vă veţi apuca, justificaţi toate astea cu născociri şi veţi obţine un exerciţiu nou pentru dezvoltarea imaginaţiei voastre***.

Vă mai dau încă un „dacă”: rămâne acelaşi timpul zilei, anul, odaia asta, şcoala noastră, lecţia, dar toate se mută din Moscova în Crimeea, adică ***locul acţiunii se schimbă***. Acolo unde e Dimitrovka, e marea, în care vă veţi scălda după lecţie. *Se pune întrebarea cum de am nimerit în sud. Justificaţi-vă cu situaţii propuse, cu orice fel de născociri ale imaginaţiei. Poate că am plecat în turneu în Crimeea şi ne-am continuat acolo lecţiile sistematice. Justificaţi diferitele momente ale acestei vieţi închipuite conform acelui „dacă” introdus şi vă veţi afla în faţa unei noi serii de pretexte pentru a vă exercita imaginaţia.*

Introduc un nou „dacă”. Suntem cu toţi, împreună, ***într-un nord îndepărtat, în anotimpul în care ziua ţine 24 de ore***. *Cum să justificăm mutarea asta ? Hai să spunem că am ajuns acolo ca să filmăm. Asta îi cere actorului mult realism şi o mare simplitate, pentru că orice fals strică filmul. Nu vă veţi putea lipsi toţi, fără excepţie, de un joc superficial şi de aceea, ca regizor, eu trebuie să am grijă să continuu cu voi lecţiile. Dacă acceptaţi, cu ajutorul lui „dacă”, aceste născociri şi credeţi în ele, întrebaţi-vă: „Ce-aş face eu în condiţiile date?”* Rezolvând problema, veţi da chiar prin aceasta un imbold muncii imaginaţiei.

Şi acum, în acest exerciţiu nou, să născocim toate „situaţiile propuse”. Să lăsăm din viaţa reală care ne înconjoară în prezent numai odaia asta, transformată mult şi ea de către imaginaţia noastră. *Să presupunem că noi toţi suntem membrii unei expediţii ştiinţifice şi pornim cu aeroplanul la un drum lung. În timpul zborului, deasupra unei păduri virgine, se întâmplă o catastrofă: motorul nu mai funcţionează şi aeroplanul e silit să coboare într-o vale cuprinsă între munţi. Motorul trebuie reparat. Munca asta are să ţină expediţia mult timp pe loc. Bine că mai avem rezerve de alimente. Ele totuşi nu sunt prea bogate. Trebuie să vânezi ca să mai faci rost de hrană. Afară de asta, trebuie să mai înjghebi şi un adăpost oarecare, să rânduieşti un loc unde să faci mâncare, o apărare pentru cazul în care băştinaşii sau fiarele sălbatice ar năvăli peste noi. Aşa arată, în gândul nostru, o viaţă plină de nelinişte şi primejdii.* ***Ea cere în fiecare moment acţiuni necesare, conforme unui scop, propuse de imaginaţia noastră în chip logic şi consecvent. Trebuie să crezi în necesitatea lor. Altfel, visurile îşi pierd sensul şi atracţia.***

Totuşi, creaţia artistului nu constă numai în munca interioară a imaginaţiei, ci şi în întruchiparea visurilor lui creatoare. Prefaceţi deci visul în realitate, jucaţi-ne un episod din viaţa membrilor expediţiei ştiinţifice.

- Unde? Aici? În salonul Maloletkovei, aranjat aşa? nu ne dumeream noi.

- Dar unde altundeva ? Doar n-o să ne comandăm un decor special! Cu atât mai mult cu cât avem cu noi şi pictorul nostru. El îndeplineşte într-o clipă, gratuit, tot ce i se cere. Pe el nu-l costă nimic să transforme într-o secundă salonul, coridorul, sala în ce găsim noi de cuviinţă. ***Acest pictor e propria noastră imaginaţie.*** *Daţi-i o poruncă. Hotărîţi ce aţi fi făcut după aterizarea aeroplanului, dacă această încăpere ar fi fost o vale între munţi, masa o lespede de piatră, lampă cu abajur o plantă tropicală, candelabrul cu cristale o creangă cu roade, căminul o stâncă singuratică.*

- Şi coridorul ce-o să fie ? s-a interesat Viunţov.

- O trecătoare.

- Aha, s-a bucurat tânărul expansiv. Şi sufrageria?

- O peşteră în care se pare că au locuit nişte oameni primitivi.

- Dar holul?

- E un podiş deschis, cu orizontul larg şi cu o vedere minunată. Uitaţi-vă, pereţii odăii au o culoare deschisă şi dau iluzia aerului. Pe urmă, aeroplanul îşi va putea lua zborul de pe acest podiş.

- Iar sala în care stă publicul? nu se mai satura Viunţov.

- O prăpastie iară fund. De acolo, dinspre ea, ca şi dinspre terasa de la mare, nu ne putem aştepta la năvălirea fiarelor şi a băştinaşilor. Paza trebuie pusă dincolo, lângă uşa coridorului, care e trecătoare închipuită.

- Dar salonul ce reprezintă?

- El trebuie să fie rezervat pentru repararea aeroplanului.

- Şi unde e aeroplanul?

- Uite-l, arată Torţov spre divan. Pernele lui - scaunele pasagerilor, draperiile de de la fereastră - aripile. Deschideţi-le mai larg. Masa e motorul. Înainte de orice, trebuie examinat motorul. Avariile lui sunt considerabile. În vremea asta, ceilalţi membri ai expediţiei să pregătească condiţiile de înnoptare. Uite plăpumile.

- Unde?

- Feţele de masă.

- Iată conservele şi butoiaşul cu vin. Arkadie Nikolaevici arăta cărţile groase care stăteau pe etajeră şi un vas mare de flori. Cercetaţi cu atenţie încăperea şi veţi găsi multe lucruri necesare pentru noua noastră viaţă.

Munca începu să clocotească şi, curând, în salonul confortabil începu viaţa aspră a expediţiei blocate în munţi. Ne orientam în ea, ne acomodăm.

Nu se poate spune că noi credeam în această transformare, dar pur şi simplu nu observam ceea ce nu trebuia să fie văzut. N-aveam când să observăm. Eram prinşi de treabă. Neadevărul scornit era umbrit de adevărul sentimentului nostru, al acţiunii fizice şi al credinţei în ele.

După ce am jucat destul de izbutit instantaneul care ne fusese dat, Arkadie Nikolaevici ne-a spus:

- *În exerciţiul acesta lumea imaginaţiei a intrat şi mai puternic în realitatea cea adevărată. Închipuirea unei catastrofe într-un loc muntos a fost înghesuivă într-un salon. E unul dintre nenumăratele exemple ale felului cum poţi, cu ajutorul imaginaţiei, să reclădeşti înăuntrul tău o lume de lucruri*. Nu trebuie un loc îndepărtat, ci doar un spaţiu, o viaţă creată de imaginaţie.

Un proces asemănător are loc permanent la repetiţiile noastre. În adevăr, noi alcătuim din scaune vieneze tot ce poate născoci imaginaţia autorului şi a regizorului: case, pieţe, corăbii, păduri! ***Noi nu credem în autenticitatea faptului că scaunele vieneze ar fi copaci sau stânci, dar credem în autenticitatea atitudinii noastre faţă de obiectele substituite, ca şi cum ele ar fi, în adevăr, copaci sau stânci.***

…anul 19..

Lecţia a început cu o mică introducere. Arkadie Nikolaevici ne-a spus:

- Până acum, exerciţiile noastre pentru dezvoltarea imaginaţiei au fost legate, într-o măsură mai mare sau mai mică, ba de lumea lucrurilor care ne înconjoară (*odaia, căminul, uşă*), ba de acţiunile autentice de viaţă (*ca lecţia noastră*). Acum voi muta

exercițiul din lumea obiectelor înconjurătoare în domeniul imaginației. Vom acționa în el tot atât de viu, dar numai cu gândul. *Să renunțăm deci la locul de față, la timp şi să trecem într-o altă situație bine cunoscută de noi, în care să acționăm după îndemnul imaginației.* Hotărăşte unde ai vrea să te duci cu gândul, mi s-a adresat mie Arkadie Nikolaevici. Unde şi când se va petrece acțiunea ?

- În odaia mea, seara, am spus eu.

- Perfect, a încuviințat Arkadie Nikolaevici. Nu ştiu ce nevoie simți dumneata, dar mie mi-ar fi necesar, ca să mă simt în locuința închipuită, să urc întâi în gând scările, să sun la uşa de intrare, într-un cuvânt să săvârşesc o serie de acțiuni logice consecvente. Gândeşte-te la clanța uşii pe care trebuie s-o apeşi. Adu-ți aminte cum se întoarce ea, cum se deschide uşa, cum intri în odaie. Ce vezi în fața dumitale?

- Drept în fața mea dulapul, lavoarul.

- Dar la stânga?

- Divanul, masa.

- Încearcă să te plimbi prin odaie şi să trăieşti în ea. De ce te-ai încruntat?

- Am găsit pe masă o scrisoare, mi-am adus aminte că n-am răspuns încă la ea şi mi s-a făcut ruşine.

- Bine! Se vede că acum dumneata poți să spui: „Eu sunt în odaia mea".

- Ce înseamnă acest „eu sunt"? au întrebat elevii.

- ***„Eu sunt"***, *în limbajul nostru, arată faptul că m-am situat în centrul condițiilor născocite, că simt că mă găsesc în mijlocul lor, că exist în miezul vieții închipuite, în lumea lucrurilor imaginate şi încep să acționez în propriul meu nume, pe riscul meu şi cum îmi porunceşte conştiința.* Acum spune-mi ce vrei să faci?

- Depinde de cât e ceasul.

- Logic. Să convenim că e unsprezece noaptea.

- E o oră când se face linişte în casă, am observat eu.

- Ce vrei să faci în liniştea asta? mă îmboldea Torțov.

- Să mă conving de faptul că nu sunt comic, ci tragedian.

- Păcat că vrei să-ți iroseşti timpul fără folos. Şi cum ai să să te convingi?

- Am să joc singur, pentru mine, un rol tragic oarecare, îmi dezvăluiam eu visele tainice.

- Care? Othello?

- O, nu. Nu mai pot să lucrez la Othello în odaia mea. Acolo, fiecare ungher mă îndeamnă să repet ceea ce am mai făcut de multe ori înainte.

-Atunci ce-ai să joci?

N-am răspuns, pentru că nu eram nici eu hotărât în această privință.

- Ce faci acum?

- Cercetez odaia. Poate că vreunul dintre obiecte are să-mi sugereze o temă interesantă de creație... Uite, de pildă, mi-am adus aminte că după dulap e un ungher întunecos. Adică nu e el atât de întunecos, dar pare aşa în lumina serii. Acolo, în loc de cuier, atârna un cârlig, care parcă îți oferă serviciile dacă vrei să te spânzuri. Aşa că dacă aş vrea în adevăr să-mi pun capăt vieții, ce aş începe să fac acum?

- Ce anume?

- Fireşte că înainte de orice ar trebui să găsesc o frânghie sau o curea, de aceea caut prin lucrurile din rafturi, din sertare.

- Ai găsit?

- Da... Dar uite, cârligul e bătut prea jos. Picioarele ajung la podea.

- Asta nu-i bine. Caută-ți alt cârlig.

- N-am altul.

- Dacă-i aşa, atunci nu-i mai bine să rămâi în viaţă?

- Nu ştiu, m-am încurcat şi mi-a secat imaginaţia, am recunoscut.

- *Pentru că însăşi născocirea dumitale e nelogică. În natură totul e consecvent şi logic (afară de unele excepţii) şi ceea ce scorneşte imaginaţia trebuie să fie la fel.* ***Nu e de mirare faptul că imaginaţia dumitale, căreia nu i-ai dat o premiză logică, a refuzat să te ducă la o concluzie prostească.***

De altfel, experienţa făcută de dumneata acum cu dorinţa de a te sinucide a dus la ceea ce era de aşteptat de la ea: ţi-a arătat limpede un nou fel de visare. *În această muncă, imaginaţia artistului se rupe de lumea reală care îl înconjură (în cazul de faţă odaia aceasta) şi se strămută în lumea închipuită (adică în locuinţa dumitale). În această situaţie imaginată, totul ţi-e cunoscut, de vreme ce materialul pentru visare a fost luat chiar din cel al vieţii de toate zilele. Asta a uşurat căutările în memoria dumitale.* ***Dar ce faci când ai de-a face, în timp ce visezi, cu o lume necunoscută?*** Condiţia aceasta creează un nou fel de activitate a imaginaţiei.

Ca s-o pricepi, rupe-te din nou de realitatea care te înconjura, transportă-te cu gândul în alte condiţii necunoscute, în prezent inexistente, dar care pot să existe în viaţa reală. De pildă: nu cred că cineva dintre cei prezenţi să fi întreprins vreo călătorie în jurul lumii. Dar asta e posibil atât în realitate cât şi în imaginaţie. Aceste visuri trebuie îndeplinite nu „oricum", nu „în general", nu „aproximativ" (oricare dintre acestea sunt inadmisibile în artă), ci din toate amănuntele din care e alcătuită orice mare înfăptuire.

Tn timpul călătoriei veţi avea de-a face cu cele mai variate condiţii, cu un nou fel de viaţă, cu obiceiurile ţărilor şi popoarelor străine. *E îndoielnic că veţi găsi în memoria voastră întregul material necesar. De aceea va trebui să-l căutaţi în cărţi, în tablouri, în fotografii şi în alte surse care au să vă dea cunoştinţele necesare sau au să reproducă impresiile altor oameni. Din aceste informaţii vă veţi lămuri unde anume trebuie să călătoriţi cu gândul, în ce anotimpuri, în ce luni, unde va trebui, în gândul vostru, să plutiţi cu vaporul şi unde, în ce oraşe va trebui să vă opriţi. Acolo veţi căpăta informaţii privitoare la viaţă şi obiceiurile unor ţări şi oraşe etc.* ***Imaginaţia să creeze restul, adică ceea ce ne lipseşte pentru crearea în gând a unei călătorii în jurul lumii****. Toate aceste date importante vor face munca mai întemeiată şi nu lipsită de fundament, cum sunt visările „în general", cele care duc actorul la un joc superficial şi meşteşugăresc. După o asemenea muncă pregătitoare, poţi să-ţi întocmeşti un itinerariu şi să porneşti la drum. Numai să nu uitaţi să fiţi tot timpul în contact cu logica şi cu consecventă. Asta are să vă ajute să apropiaţi visul şovăitor şi nestatornic de realitatea neşovăitdare şi statornică.*

Trecând la un nou fel de visare, nu scap din vedere faptul că imaginaţiei îi sunt date de către natură mai multe posibilităţi decât realităţii însăşi. În adevăr, imaginaţia dă contur la ceea ce este nerealizabil în viaţa reală. Aşa, bunăoară, noi putem să ne transportăm în vis pe alte planete şi să răpim acolo frumoasele din basm; putem să ne luptăm şi să învingem monştri inexistenţi, putem să coborâm în fundul mării şi s-o luăm de soţie pe crăiasa apelor. Încercaţi să faceţi toate acestea în realitate! Nu prea cred că veţi izbuti să găsiţi de-a gata material pentru asemenea visări. Ştiinţa, literatură, pictura, povestirile ne dau numai sugestii, impulsuri, puncte de reper pentru aceste excursii cu gândul în domeniul irealului. *De aceea, în asemenea visări, munca principală creatoare cade în sarcina fanteziei noastre.* În acest caz, ne sunt şi mai necesare acele mijloace care apropie fantasticul de realitate. *Logica şi consecvenţă au în munca asta, aşa cum*

am mai spus, un loc de frunte. Ele ajută la apropierea imposibilului de posibil. De aceea fiţi logici şi consecvenţi la crearea fantasticului.

Acum - urmă Arkadie Nikolaevici după o clipă de gândire - vreau să vă lămuresc că exerciţiile pe care le-am făcut noi pot fi folosite în diferite combinaţii şi variante. Aşa, de pildă, vă puteţi spune : „Ia să mă uit cum tovarăşii mei elevi, în frunte cu Arkadie Nikolaevici şi Ivan Platonovici, continuă lecţiile în Crimeea sau în nordul îndepărtat. Ia să mă uit realizează expediţia cu aeroplanul". În acest caz, te vei da la o parte - în gând, vei privi cum se prăjesc, tovarăşii tăi la soarele din Crimeea sau cum degeră în nord, cum îşi repară avionul avariat în valea dintre munţi sau se pregătesc să se apere de atacul fiarelor. ***În cazul acesta, eşti numai spectatorul a ceea ce zugrăveşte imaginaţia ta şi nu joci nici un rol în viaţa asta închipuită!***

Dar uite că ţi-a venit cheful să iei şi tu parte la expediţia închipuită sau la lecţiile strămutate pe malul de sud al Crimeei. „Cum voi arăta eu în toate împrejurările astea?" te întrebi şi te dai iar la o parte şi îi vezi pe tovarăşii tăi şi pe tine între ei, la lecţia din Crimeea sau în expediţie. ***Dar şi de data asta eşti tot un spectator pasiv al visurilor tale, propriul tău spectator.***

În cele din urmă te plictiseşti să te uiţi la tine însuţi şi-ţi vine poftă să acţionezi. Pentru aceasta te transpui în propriul tău vis şi începi să înveţi şi tu în Crimeea sau în nord, apoi repari aeroplanul sau păzeşti tabăra. *Acum, în calitate de personaj în această viaţă imaginară, nu te mai poţi vedea pe tine însuţi, ci numai ceea ce te înconjoară şi răspunzi lăuntric la tot ce se petrece în jurul tău, ca un adevărat participant la această viaţă.* ***În acest moment al visurilor tale active se creează în tine acea stare pe care noi o numim: „eu sunt".***

…anul 19..

- Închipuieşte-ţi şi spune ce se petrece în dumneata când te gândeşti, ca la lecţia precedentă, la cursurile şcolare din Crimeea? l-a întrebat Arkadie Nikolaevici pe Şustov la începutul lecţiei de azi.

- Ce se petrece în mine? a rămas Paşa pe gânduri. Nu ştiu de ce, văd înaintea ochilor o cameră de hotel, mică şi proastă, cu fereastra deschisă spre mare. E înghesuială, în odaie sunt mulţi elevi şi unul dintre ei face un exerciţiu de dezvoltare a imaginaţiei.

- Şi înăuntrul dumitale - s-a întors Arkadie Nikolaevici spre Dîmkova, ce se petrece la gândul că acest colectiv e transportat de imaginaţie în nordul îndepărtat?

- Eu îmi închipui munţii de gheaţă, focul, cortul, noi în haine de blană...

-Va să zică - a tras concluzia Torţov - e destul să fixez o temă de visare, pentru ca voi toţi să începeţi să vă găsiţi, printr-o aşa-numită viziune interioară, în faţa unor imagini vizuale corespunzătoare! În limbajul nostru actoricesc ele se numesc imagini ale viziunii, interioare.

Dacă judecăm după propriul nostru sentiment, atunci *a imagina, a avea fantezie, a visa înseamnă, înainte de toate, a avea viziunea interioară a ceea ce gândeşti.*

Dar ce se petrecea înăuntrul dumitale când te pregăteai în gând să te spânzuri în acel colţ întunecos din odaia dumitale? m-a întrebat Arkadie Nikolaevici.

- Când am văzut în gând locul acela ştiut, s-au ivit din nou în mine îndoielile bine cunoscute cu care m-am obişnuit să mă frământ în singurătatea mea. Am simţit în sufletul meu dorul care mă chinuie şi, vrând să scap de îndoielile care îmi rod sufletul, am căutat, în gând, din nerăbdare şi din slăbiciune de caracter, să găsesc o ieşire prin

sinucidere, am explicat eu cu oarecare tulburare.

- În chipul acesta - a formulat Arkadie Nikolaevici - a fost destul să ai viziunea interioară a locului, anotimpului, împrejurărilor, să le simți atmosfera şi numaidecât gândurile cunoscute, legate de locul acțiunii, au prins viață în dumneata. *Din gânduri s-a născut sentimentul şi trăirea, iar după ele, aspirațiile lăuntrice spre acțiune*. Când vă aduceți aminte de exercițiul cu nebunul, ce imagini vă dă viziunea interioară? întrebă Arkadie Nikolaevici.

- Eu văd locuința Maloletkovei, mult tineret, în salon dansuri, în sufragerie cina! E lumină, e cald şi veselie. Iar colo, pe scară, la uşa de intrare, un om uriaş, istovit, cu barba răvăşită, în papuci de spital şi halat, înghețat şi flămând, zise Şustov.

- Vezi numai începutul exercițiului? l-a întrebat Arkadie Nikolaevici pe Şustov, care tăcuse.

- Nu, mai văd şi dulapul pe care l-am cărat noi ca să baricadăm uşa. Mai țin minte cum vorbeam în gând la telefon cu spitalul de unde fugise nebunul.

- Şi ce mai vezi?

- Ca să spun drept, nimic altceva.

- Nu e bine! Cu o rezervă atât de mică, cu o frântură de material vizual, nu vei crea un şir neîntrerupt de imagini pentru întregul exercițiu. Ce e de făcut?

- Trebuie să scornesc, să completez ceea ce îmi lipseşte, propuse Paşa.

- Da, asta e, trebuie să completezi. Aşa trebuie să se procedeze întotdeauna în cazurile în care autorul, regizorul şi ceilalți creatori ai spectacolului n-au spus tot ce e necesar să cunoască artistul care creează.

- *În primul rând, avem nevoie de* ***un şir neîntrerupt de „situații propuse”*** *prin care trece viața exercițiului şi, în al doilea rând, repet, avem nevoie de* ***un şir neîntrerupt de imagini, legate de aceste situații propuse****. Pe scurt, avem nevoie de un şir neîntrerupt de situații propuse, nu simple, ci bogate în imagini. De aceea, să țineți bine minte, o dată pentru totdeauna; în fiecare moment în care vă aflați în scenă,* ***în fiecare moment al desfăşurării piesei şi al acțiunii interioare şi exterioare artistul trebuie să vadă sau ceea ce se petrece în afară de el, pe scenă*** *(adică „situațiile propuse” exterioare, realizate de regizor, de pictorul scenograf şi de ceilalți creatori ai spectacolului),* ***sau ceea ce se petrece înăuntrul lui, în propria lui imaginație, adică acele viziuni care ilustrează situațiile propuse ale vieții rolului.*** *Din toate aceste momente se formează ba în afară, ba înăuntrul nostru, un şir nesfârşit de momente vizuale interioare şi exterioare, ca un film de cinematograf.* ***Creația, atâta vreme cât durează, se desfăşoară fără oprire, reflectând, pe ecranul viziunii noastre lăuntrice, situațiile propuse bogate în imagini ale rolului, înăuntrul cărora artistul, interpret al rolului, trăieşte pe scenă, pe riscul său şi conform propriei conştiințe***.

Aceste viziuni vor crea înăuntrul nostru dispoziții corespunzătoare. Ele vă vor influența sufletul şi vă vor provoca trăiri corespunzătoare.

Imaginea continuă a filmului cinematografic, care e viziunea interioară, vă va opri, pe de o parte, la hotarele vieții piesei şi, pe de altă parte, vă va îndruma continuu şi just creația.

Acum ceva în legătură cu viziunile interioare. E oare corect să se spună că le simțim înăuntrul nostru? Noi avem capacitatea de a vedea ceea ce nu există de fapt, ceea ce numai ne închipuim. Nu e greu să ne verificăm această capacitate. Uite candelabrul. El se găseşte în afară de persoana mea. El există în lumea materială. Mă uit la el şi simt că îndrept asupra lui, ca să spun aşa, „antenele ochilor mei". Dar uite că îmi mut ochii de la candelabru, îi închid şi vreau să-l văd din nou în gând, „din amintire". Pentru asta e

nevoie - cum să spun? - să trag înapoi în mine „antenele ochilor mei" şi apoi să mi le îndrept dinăuntru nu asupra unui obiect real, ci asupra unuia închipuit, ecranul viziunii noastre interioare, cum îi spunem noi în limbaj actoricesc.

Dar unde se găseşte acest ecran sau, mai bine zis, unde îl simt eu? Înăuntrul meu sau în afara mea? După simțământul meu, el se găseşte undeva în afara mea, într-un spațiu gol din fața mea. Parcă însuşi acel film de cinematograf rulează înăuntrul meu şi îi văd reflectarea în afară. Ca să fiu înțeles până la capăt, voi spune acelaşi lucru cu alte cuvinte, în altă formă.

Imaginile viziunilor noastre apar înăuntrul nostru, în imaginația noastră, în memorie şi abia după asta ni le reprezentăm în gând în afară de noi, pentru a le vedea. Dar noi ne uităm la lucrurile astea imaginate din interior, ca să zic aşa, nu cu ochii noştri exteriori, ci cu cei lăuntrici.

În domeniul auzului se petrece acelaşi lucru : nu cu urechile noastre exterioare auzim sunetele imaginate, ci cu auzul interior, dar sursele acestor sunete le simțim în majoritatea cazurilor în afară de noi, nu înăuntrul nostru.

Voi spune acelaşi lucru inversând fraza: *obiectele şi chipurile pe care le imaginăm, deşi se proiectează în afară de noi, se ivesc totuşi în prealabil înăuntrul nostru, în imaginația şi în memoria noastră.* Să verificăm cu exemple.

- Nazvanov ! mi s-a adresat mie Arkadie Nikolaevici, ții minte conferința mea din oraş? Vezi acum estrada pe care am stat împreună!? În clipa asta simți aceste imagini înăuntrul dumitale sau în afară de dumneata?

- Le simt în afara mea, ca şi atunci, în realitate, i-am răspuns fără să stau pe gânduri.

- Şi cu ce fel de ochi te uiți acum la estrada imaginată: cu ochi interiori sau exteriori?

- Cu cei interiori.

- Termenul de „viziune interioară" poate fi acceptat numai cu astfel de rezerve şi explicații.

- Ce complicat şi greu trebuie să fie să creezi asemenea viziuni! Pentru toate momentele unei piese mari! m-am înspăimântat eu.

- „Complicat şi greu!" Ca pedeapsă pentru cuvintele astea, dă-ți osteneala să-mi povesteşti toată viața dumitale din clipa în care îți aduci aminte de dumneata, mi-a propus pe neaşteptate Arkadie Nikolaevici.

Am început să povestesc.

- Tata spunea : „De copilărie îți aduci aminte cu deceniul, de adolescență cu anul, de maturitate cu lunile, de bătrânețe cu săptămânile". Tot aşa îmi simt şi eu trecutul. Mi s-au întipărit în minte unele amintiri în cele mai mici amănunte. De pildă primele amintiri ale vieții mele se împletesc cu leagănele din grădină. Mă speriau. Văd tot atât de limpede alte episoade din copilăria mea în odaia mamei, a doicii, în curte, pe stradă. O nouă etapă a copilăriei mi-a rămas întipărită cu multă limpezime, pentru că coincide cu intrarea în şcoală. Din momentul acela, viziunea îmi înfățişează în fața ochilor fragmente de viață mai scurte, dar mai numeroase. Astfel trecutul e format din etape mari şi episoade separate, ca un lanț lung, lung...

- Şi îl vezi ?

- Ce să văd ?

- Şirul neîntrerupt creat din etapele şi episoadele care se întind în tot trecutul dumitale.

- ÎI văd, dar întrerupt, am recunoscut eu.

- Aţi auzit! a exclamat triumfător Arkadie Nikolaevici. Nazvanov a creat, în câteva minute, un film cinematografic al întregii lui vieţi şi nu poate face acelaşi lucru cu viaţa rolului în cele trei ore necesare pentru redarea lui în spectacol.

- Dar parcă mi-am adus aminte de toată viaţa mea? Numai de câteva momente din ea.

- *Ţi-ai trăit toată viaţa şi ţi-a rămas din ea numai amintirea celor mai însemnate momente*. ***Trăieşte întreaga viaţă a rolului şi lăsa să-ţi rămână numai cele mai esenţiale etape ale ei***. De ce socoteşti atunci aşa de grea munca asta ?

- Pentru că viaţa adevărată creează singură, pe cale firească, filmul cinematografic al viziunilor, iar în viaţa imaginată a rolului artistul trebuie să-l facă el singur, şi asta e foarte greu şi complicat.

- Ai să te convingi singur în curând că munca asta nu e în realitate atât de complicată. Uite, *dacă ţi-aş propune să dezvolţi această linie neîntreruptă nu din viziuni ale privirii dumitale interioare, ci din sentimente şi trăiri sufleteşti, munca asta s-ar dovedi nu complicată şi grea, ci de neîndeplinit*.

- De ce? nu înţelegeau elevii.

- Pentru că sentimentele şi trăirile noastre sunt imperceptibile, capricioase, schimbătoare şi nu se supun precizării sau, cum îi spunem noi, în limbajul nostru actoricesc, „fixării". Imaginea e mai supusă. Chipurile ei se întipăresc mai liber şi mai puternic în memoria noastră vizuală şi reînvie în reprezentarea noastră.

În afară de asta, imaginile vizuale ale visului nostru, cu toate că sunt iluzorii, sunt totuşi mai reale, mai perceptibile, mai „materiale" (dacă ne putem exprima aşa vorbind despre vis) decât reprezentările sentimentelor care ne sunt amintite vag de memoria noastră afectivă. *Să ne ajute deci imaginile vizuale, mai accesibile şi mai supuse, să însufleţim şi să fixăm sentimentele noastre, care sunt mai puţin accesibile şi mai puţin statornice.*

Stări de spirit corespunzătoare, analoage cu piesa, să susţină necontenit în noi filmul cinematografic. Să ne învăluie, să provoace trăiri, dorinţe, tendinţe corespunzătoare şi acţiuni chiar.

Iată de ce *în fiece rol ne sunt necesare situaţii propuse, nu simple, ci bogate în imagini*, a încheiat Arkadie Nikolaevici.

- Asta înseamnă - am vrut eu să lămuresc până la capăt - că *dacă eu am să creez înăuntrul meu filmul cinematografic al viziunii tuturor momentelor din viaţa lui Othello şi am să rulez acest film pe ecranul viziunii mele interioare*...

- *Şi dacă* - a continuat Arkadie Nikolaevici - *ilustraţia creată de dumneata reflectă just „**situaţiile propuse**" şi pe magicul „**dacă**" al piesei, dacă ele provoacă în dumneata stări de spirit şi sentimente analoage cu cele din piesă, atunci probabil că dumneata te vei molipsi de propriile dumitale viziuni şi vei trăi just sentimentele lui Othello, la fiecare vizionare interioară a filmului cinematografic.*

- Dacă filmul e gata făcut, nu-i greu să-l rulezi. Întreaga problemă constă în felul cum îl creezi! nu mă dădeam eu bătut.

- Vom vorbi despre asta data viitoare, a spus Arkadie Nikolaevici ridicându-se şi ieşind din clasă.

…anul 19..

- Hai să visăm şi să creăm filme cinematografice, ne-a propus Arkadie Nikolaevici.

- La ce anume să visăm? au întrebat elevii.

- Aleg dinadins o temă lipsită de acțiune, pentru că una cu acțiune stimulează de la sine activitatea, fără un ajutor prealabil al procesului de visare. *O temă cu acțiune puțină are nevoie, dimpotrivă, de o muncă prealabilă, mai intensă, a imaginației.* În clipa de față nu mă interesează însăşi acțiunea, ci pregătirea ei. Iată de ce iau o temă cu acțiune foarte mică şi vă propun să trăiți viața unui copac cu rădăcinile adânc înfipte în pământ.

- Perfect! Eu sunt copacul, un stejar secular! a hotărât Şustov. Dar cu toate că am spus-o, nu-mi vine a crede că pot fi aşa.

- În acest caz, *spuneți aşa:* ***eu sunt eu, dar dacă aş fi stejar, dacă în jurul şi înăuntrul meu s-ar fi creat cutare şi cutare situații, ce aş face atunci****?*

- Totuşi - se îndoi Şustov - cum se poate acționa în inactivitate, stând neclintit?

- Da, firește, nu te poți mişca din loc, nu poți umbla. *Dar mai există şi alte acțiuni. Ca să le poți provoca, trebuie să hotărăşti înainte de toate unde te afli. În pădure, în luncă, pe un vârf de munte?* Alege ce te emoționează mai mult.

Şustov visa că este un stejar care crește într-o poiană de munte, undeva, în Alpi. La stânga, în depărtare, se înalță un castel. În jurul lui se desfăşoară întinderi largi. Departe, strălucesc lanțuri de munți acoperiți de zăpadă şi mai aproape, coline nesfârşite, care par de sus valurile unei mări încremenite. Pretutindeni cresc copaci mai mărunți.

- Povesteşte-mi acum ce vezi mai aproape?

- Văd coroana deasă a frunzelor care foşnesc puternic, legănate de vânt.

- Te cred! La voi, acolo sus, bate ades vântul cu putere.

- Văd pe ramurile mele cuiburi de păsări.

- Asta îți prinde bine în singurătatea dumitale.

-Nu, asta e prea puțin. E greu să te înțelegi cu păsările. Fac larmă cu aripile, îşi ascut ciocul de trunchiul tău şi uneori se ceartă şi se bat. Asta te scoate din fire... Alături de mine curge un pârâiaş, e cel mai bun prieten al meu, cu care stau de vorbă. El mă scăpă de secetă, imaginează mai departe Şustov.

Torțov îi ceru să zugrăvească mai departe fiecare amănunt din viața asta închipuită de el.

Apoi, Arkadie Nikolaevici i se adresă lui Puşcin, care, fără să caute un ajutor intens în imaginație, îşi alese tema cea mai obişnuită, cea mai runoscută, care învie uşor în amintire. Imaginația lui era puțin dezvoltată. El îşi închipuia o vilă cu grădină în Parcul Petrovsk.

- Ce vezi? îl întrebă Arkadie Nikolaevici.

- Parcul Petrovsk.

- Nu poți cuprinde deodată întregul parc Petrovsk. Alegeți un loc pentru vila dumitale... Ei, ce vezi în fața dumitale?

- Un gard cu grilaj.

- Ce fel? Puşcin tăcea.

- Din ce material e făcut gardul ăsta?

- Material? Din fier forjat.

- Cu ce desen? Schițează-mi-1.

Puşcin a conturat îndelung pe masă cu degetul - se vedea de altfel că inventa pe loc ceea ce spunea.

- Nu înțeleg. Desenează mai clar, îl silea Torțov să-şi încerce până la capăt memoria vizuală. Ei bine... bine, să admitem că asta vezi dumneata... Spune-mi acum ce se găseşte dincolo de gard?

- O şosea.

- Cine merge pe ea?
- Vilegiaturişti.
- Şi încă?
- Birjari.
- Şi încă?
- Căruţaşi.
- Şi cine mai trece încă pe şosea?
- Călăreţi.
- Poate şi biciclişti?
- Întocmai, întocmai! Trec biciclete, automobile.

Era limpede că Puşcin nici nu încerca să-şi îmboldească imaginaţia. Ce poate rezulta dintr-o pisare atât de pasivă, când în locul elevului lucrează profesorul?

Mi-am mărturisit nedumerirea faţă de Torţov.

- În metoda mea de a îmboldi imaginaţia sunt câteva momente care merită a fi remarcate, mi-a răspuns el. *Când imaginaţia elevului e lipsită de acţiune, eu îi pun o simplă întrebare. Nu poţi să nu răspunzi la ea, din moment ce ţi se pune. Şi elevul răspunde, uneori la nimereală, ca să fie lăsat în pace. Eu nu primesc un asemenea răspuns, îi dovedesc că e nechibzuit. Elevul, ca să dea un răspuns mai mulţumitor, e silit să-şi urnească neapărat imaginaţia, să se trudească să vadă, cu privirea lui interioară, sensul întrebării sau să se apropie cu mintea de întrebare printr-o serie de raţionamente consecvente.* ***Printr-o astfel de activitate conştientă mintală se pregăteşte şi se îndrumează ades activitatea imaginaţiei***. Dar iată că, în sfârşit, elevul a văzut ceva în memoria sau în imaginaţia lui. În faţa lui s-au ivit imagini vizuale precise. S-a creat un scurt moment de visare. Apoi repet acelaşi proces cu ajutorul unei noi întrebări. Aşa se formează al doilea şi al treilea moment scurt de vedere clară. Aşa îi susţin şi-i prelungesc stările de visare, provocându-i o serie întreagă de momente însufleţite, care dau, în totalitatea lor, un tablou al vieţii imaginate. Poate deocamdată să nu fie interesant, dar e bine că este ţesut din viziunile interioare ale elevului. *O dată ce i s-a trezit imaginaţia, el poate să vadă acelaşi lucru şi de două, şi de trei, şi de mai multe ori. Tabloul se încrustează în memorie tot mai mult prin repetare şi elevul trăieşte cu el.* Totuşi există şi o imaginaţie leneşă, care nu răspunde totdeauna nici la cele mai simple întrebări. Atunci profesorului nu-i rămâne altceva de făcut decât să sugereze şi răspunsul o dată cu întrebarea. *Dacă cele propuse de profesor îl mulţumesc pe elev, el, primind imagini vizuale străine, începe să vadă câte ceva în felul lui. Dacă nu, el îndreaptă cele sugerate după propriul său gust, ceea ce îl obligă din nou să privească şi să vadă prin optica lui interioară. Rezultatul este că şi de data asta se creează o oarecare asemănare cu viaţa imaginată, ţesută parţial din materialul visătorului însuşi...* Văd că acest rezultat vă satisface puţin. E însă adevărat că şi o visare atât de chinuită aduce totuşi ceva.

- Ce anume ?

- Cel puţin atât că, până la visare, nici nu existau reprezentări de imagini pentru o viaţă creată. Există numai ceva confuz, împrăştiat. După o asemenea activitate, se schiţează şi se determină câte ceva viu. Se creează acel teren pe care profesorul şi regizorul pot arunca seminţele noi. E acel grund nevăzut pe care se poate picta tabloul. În afară de asta, *elevul, prin procedeul meu, ia el însuşi de la profesor metoda de a-şi biciui imaginaţia, se învăţa să şi-o răscolească cu întrebări pe care i le sugerează acum munca propriei lui minţi. I se formează deprinderea de a lupta conştient cu pasivitatea şi trândăvia imaginaţiei lui. Şi asta e mult!*

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici a continuat şi azi exerciţiile de dezvoltare a imaginaţiei.

- Lecţia trecută - i-a spus el lui Şustov - mi-ai povestit cine eşti dumneata, unde te afli în visul dumitale şi ce vezi în jurul dumitale. Acum spune-mi ce auzi cu auzul dumitale interior în viaţa imaginată a bătrânului stejar?

La început, Şustov nu auzea nimic. Torţov îi aduse aminte de for-păsărelelor care îşi făcuseră cuibul în ramurile stejarului şi adăugă :

- Ei, şi ce auzi în jurul dumitale, în poiana aceea de munte ?

Acum Şustov auzea behăitul oilor, mugetul vacilor, dangătul falangelor, sunetul fluierului păstorilor, glasurile femeilor care se odihneau sub stejar după muncă grea a câmpului.

- Acum spune-mi când se petrece ceea ce vezi şi auzi în imaginaţia dumitale? În ce epocă istorică? În ce secol?

Şustov şi-a ales epoca feudalismului.

- Bine. Dacă e aşa, atunci în calitate de stejar bătrân trebuie să mai auzi încă nişte sunete, caracteristice pentru timpul acela.

Şustov a tăcut, apoi a spus că aude cântecul unui trubadur care se duce la o serbare, într-un castel din vecinătate. Aici, sub stejar, lângă pârâiaş, el se odihneşte, se spală, se primeneşte cu hainele de sărbătoare şi se pregăteşte pentru joc. Aici îşi acordează harpa şi repetă pentru ultima oară noul cântec despre primăvară, despre dragoste, despre dorul inimii lui. Iar noaptea, stejarul aude declaraţiile de dragoste pe care le face un curtean unei doamne măritate şi sărutările lor prelungi. Pe urmă se aud ocările turbate a doi duşmani înverşunaţi, a doi rivali, zăngănitul armei, ultimul ţipăt al rănitului. Iar spre zori, se aud vocile tulburate ale oamenilor care descoperă trupul celui ucis şi, după ce l-au găsit, larma generală şi strigăte stridente, izolate, care umplu văzduhul. Trupul e ridicat, se aud paşii grei, în cadenţă, ai celor care îl poartă.

Nici n-am avut vreme să răsuflăm, că Arkadie Nikolaevici i-a pus lui Şustov o nouă întrebare.

- De ce?

- Ce anume întrebaţi? nu ne dumeream noi.

- De ce e stejar Şustov? De ce creşte el pe munte, în Evul Mediu?

Torţov acorda mare importanţă acestei întrebări. După spusele lui, se putea, răspunzând la ea, să culegi din imaginaţia ta părţi din trecutul vieţii create în vis.

- De ce creşti dumneata singuratic în poiana asta?

Şustov a făcut următoarea presupunere privitoare la trecutul bătrânului stejar: *cândva, toată colina a fost acoperită de o pădure deasă. Dar baronul, stăpânul castelului care se vedea în apropiere, de cealaltă parte a văii, trebuia să se ferească necontenit de năvălirea războinicului castelan vecin. Pădurea ascundea de orice privire mişcările armatei vecinului şi-i putea servi şi de loc de pândă. Din pricina asta a fost retezată. A fost lăsat numai stejarul acesta puternic, pentru că tocmai lângă el, la umbra lui, ţâşnea izvorul din pământ. Dacă izvorul ar fi secat, turmă baronului n-ar mai fi putut să se adape în apa lui*.

O nouă întrebare - pentru ce? pusă de Torţov ne-a pus iar în încurcătură.

- Eu înţeleg greutăţile voastre, de vreme ce e vorba de un copac. Dar, în general, întrebarea „***pentru ce?***" are o foarte mare importanţă. Ea ne obligă să lămurim scopul năzuinţelor noastre şi acest scop precizează viitorul şi împinge spre acţiune. Copacul, firește, nu poate avea scopuri, dar poate să aibă şi el o oarecare destinaţie asemănătoare cu activitatea, poate servi la ceva.

- *Stejarul e cel mai înalt punct din acea localitate. Din pricina asta, el poate servi drept turn, foarte bun pentru supravegherea vecinului duşman. În privinţa asta, stejarul are în trecutul lui o serie de merite mari. Aşa că nu e de mirare că se bucură de un respect deosebit din partea locuitorilor din castel şi din satele apropiate. În fiecare primăvară se organizează în cinstea lui o serbare specială. La serbarea asta vine însuşi castelanul, baronul, şi bea până la fund o cupă de vin uriaşă. Stejarul e împodobit cu flori, în jurul lui se cântă cântece şi se dansează*, a răspuns Şustov.

- Acum - a spus Torţov - după ce s-au stabilit situaţiile propuse şi ele au prins viaţă treptat în imaginaţia dumitale, să comparăm ce a fost la începutul muncii noastre cu ceea ce e acum. *La început, când ştiam numai că ne găsim într-o poiană de munte, viziunea interioară era, în general, ceţoasă, ca un film fotografic nedevelopat. Acum, cu ajutorul muncii noastre, el s-a developat într-o foarte mare măsură. Ai început să înţelegi* ***când, unde, de ce, pentru ce te afli acolo****. Dumneata ai început să deosebeşti contururile unei vieţi noi pe care n-o vedeai până acum. Ai început să simţi terenul sub picioare. Dumneata ai început să prinzi viaţă în gând.* ***Dar asta e puţin. Pe scenă e nevoie de acţiune.*** *Trebuie s-o provoci prin tema pusă şi prin năzuinţa dumitale spre ea. Pentru asta e nevoie de noi „situaţii propuse", de magicul „dacă", de noi născociri emoţionante ale imaginaţiei*.

Dar Şustov nu născocea nimic.

- Pune-ţi întrebarea şi răspunde sincer la ea: ce întâmplări, ce catastrofă închipuită te-ar putea scoate din starea de indiferenţă, te-ar tulbura, te-ar speria, te-ar bucura? Simte-te în poiana de munte, creează-ţi un „eu sunt" şi numai după aceea răspunde, l-a sfătuit Arkadie Nikolaevici.

Şustov s-a străduit să îndeplinească ceea ce i-a fost indicat, dar n-a putut născoci nimic.

- Dacă e aşa, să ne străduim a ne apropia de rezolvarea problemei pe căi indirecte. Dar pentru asta, răspunde-mi întâi la ce eşti mai sensibil? Ce te emoţionează, te sperie sau te bucură de cele mai multe ori? Te întreb fără legătură cu însăşi tema visării. Dacă înţelegem înclinaţiile propriei dumitale naturi, nu ne va fi greu să ducem născocirea creată spre ea. Numeşte una din trăsăturile, înclinaţiile sau însuşirile mai tipice ale naturii dumitale omeneşti.

- Pe mine mă emoţionează orice luptă. Vă miră această nepotrivire cu aspectul meu paşnic? a întrebat Şustov, după ce s-a gândit puţin.

- Aşaaa! În cazul acesta să ne închipuim năvălirea vrăjmaşului. Armata ducelui duşman se îndreaptă spre domeniile castelanului dumitale, a şi început să suie colina pe care te afli dumneata. Sulițele lucesc în soare, berbecii de metal care sparg zidurile înaintează. Duşmanul ştie că pe culmea dumitale se caţără adesea străjerii, ca să-l urmărească. Ai să fii tăiat şi ars! îl sperie Arkadie Nikolaevici.

- N-au să izbutească! răspunse repede Şustov. N-au să-i lase. Au nevoie de mine. Ai noştri nu dorm. Ei au şi început să alerge încoace, călăreţii galopează. Străjerii trimit în fiecare clipă ştafete către ei...

- Acum bătălia se va da aici. Spre dumneata şi spre străjeri are să zboare un nor de săgeţi din arbalete. Unele sunt înfăşurate în cârpe aprinşi, cu smoală. Stăpâneşte-te şi hotărăşte, cât mai e vreme, ce-ai să faci în situaţia asta, dacă toate s-ar petrece în viaţa reală.

Se vede că Şustov se zbuciumă lăuntric, căutând o soluţie ca să iasă magicul „dacă", introdus de Torţov.

- Ce poate face un copac pentru salvarea lui, când rădăcinile îi sunt înfipte în

pământ şi nu e în stare să se urnească din loc?! a exclamat el cu necaz faţă de situaţia asta fără ieşire.

- *Frământarea dumitale îmi ajunge*, a încuviinţat Torţov. Problema e nerezolvabilă, nu din vina dumitale, ci pentru că ţi s-a dat o temă lipsită de acţiune.

- Atunci de ce ne-aţi dat-o? nu pricepeam noi.

- Ca să demonstrez că, *chiar atunci când tema e lipsită de acţiune, imaginaţia e în stare să pricinuiască o mişcare interioară, să se frământe şi să provoace imboldul lăuntric, viu, de acţiune*. Dar, în primul rând, toate exerciţiile noastre de visare trebuiau să ne arate cum se creează materialul şi însăşi viziunea interioară a rolului, filmul lui cinematografic, şi că munca asta nu e de loc atât de grea şi de complicată cum vă închipuiţi.

...anul 19..

La lecţia de azi, Arkadie Nikolaevici a izbutit doar să ne explice că *imaginaţia e necesară artistului nu numai ca să creeze, dar şi ca să împrospăteze ceea ce e gata creat şi uzat. Asta se face* ***cu ajutorul introducerii unei născociri noi sau a unor fragmente separate*** *care aduc o primenire*.

- Veţi înţelege mai bine luând un exemplu practic. Să ne întoarcem la exerciţiul pe care l-aţi epuizat înainte de a izbuti să-l duceţi până la capăt. Vorbesc despre exerciţiul cu nebunul. Imaginaţi-l în întregime sau parţial ca o născocire nouă.

Dar nici unul dintre noi n-a născocit nimic.

- Ascultaţi-mă - a spus Torţov - *de unde aţi scos voi că omul care stătea după uşă era un nebun furios?* Maloletkova v-a spus-o. Dar ea a deschis uşa spre scară şi l-a văzut pe fostul locatar al acestei locuinţe. Se spunea că el a fost dus la un spital de psihiatrie într-un acces de nebunie furioasă... Dar în timp ce voi baricadaţi aici uşa, Govorkov a alergat la telefon ca să vorbească cu spitalul şi i s-a răspuns că nici nu fusese vorba de nebunie, ci numai de un acces de delirium tremens, pentru că băuse mult în viaţa lui. Dar acum e sănătos, i s-a dat drumul din spital şi s-a întors acasă. Dar poate că certificatul lui medical nu e bun, poate că medicii greşesc. Ce aţi fi făcut dacă toate astea s-ar fi petrecut aşa în realitate ?

- Maloletkova trebuie să iasă afară şi să-l întrebe de ce a venit, spuse Veselovski.

- Cum? Eu? Dragii mei, nu pot! Nu pot! Mi-e frică! Mi-e frică! exclamă Maloletkova, cu o mutră speriată.

- Are să meargă Puşcin cu dumneata. El e un bărbat zdravăn, o încuraja Torţov. Unu, doi, trei! Începeţi! ne porunci tuturor. Căutaţi situaţiile noi, daţi ascultare imboldurilor şi acţionaţi.

Am jucat exerciţiul cu avânt, cu o emoţie adevărată şi am fost aprobaţi de Torţov şi Rahmanov, care asista şi el la lecţie. Noua versiune ne înviorase.

Torţov a sfârşit lecţia trăgând concluzii asupra muncii noastre în dezvoltarea imaginaţiei creatoare, amintind diferitele etape ale acestei munci în felul acesta :

- Orice născocire a imaginaţiei trebuie să fie motivată precis şi bine determinată. *Întrebările*: ***cine, când, unde, de ce, pentru ce, cum****, pe care ni le punem ca să urnim imaginaţia, ne ajută să creăm din ce în ce mai precis tabloul vieţii închipuite*. Firește, există cazuri în care el se formează singur, fără ajutorul activităţii mintale conştiente, în chip intuitiv, fără să-ţi pui întrebări. *Dar v-aţi convins şi voi că nu puteţi pune temei pe activitatea imaginaţiei care vine de la sine chiar în cazurile în care vi se dă o temă precisă pentru visare. Visarea „în general", fără o temă stabilită şi bine*

determinată, e infructuoasă.

Totuşi, când te apropii de o născocire creată cu ajutorul raţiunii, apar în conştiinţa noastră, ca răspuns la întrebări, reprezentări palide de viaţă, creată în gând. Dar asta nu e suficient pentru creaţia scenică, care cere ca în omul-artist să înceapă să clocotească - în legătură cu născocirea - propria lui viaţă organică, ca întreaga lui natură să se dedice rolului - nu numai psihic, ci şi fizic. Ce e de făcut? Puneţi-vă o nouă întrebare, acum bine cunoscută de voi: ***„Ce-aş fi făcut dacă născocirea creată de mine ar deveni o realitate ?”*** *Ştiţi acum, din experienţă, că mulţumită însuşirilor naturii noastre artistice, o să vă simţiţi înclinaţi să răspundeţi la această întrebare prin acţiune.* Ea e un bun stimulent care îmboldeşte imaginaţia. ***Lăsaţi această acţiune să nu se realizeze pe loc, ci să rămână - o bucată de vreme - dorinţă nesoluţionată***. *Important e faptul că această dorinţă e provocată şi simţită de noi nu numai psihic, ci şi psihic. Sentimentul acesta întăreşte născocirea*.

Importantă e recunoaşterea faptului că visarea inconsistentă, lipsită de carne sau materie, are capacitatea de a provoca în chip reflex acţiuni autentice în carnea sau materia noastră, în trupul nostru. Această capacitate joacă un rol mare în psihotehnică noastră.

Ascultaţi atent ceea ce am să vă spun acum: ***fiecare mişcare a noastră pe scenă, fiecare cuvânt trebuie să fie rezultatul activităţii juste a imaginaţiei***.

Dacă ai spus un cuvânt sau ai făcut un gest mecanic pe scenă, fără să ştii cine eşti, de unde ai venit, de ce ai nevoie, unde vei pleca de aici şi ce vei face acolo, ai acţionat fără imaginaţie, şi acest fragment de prezenţă pe scenă, fie el mic sau mare, n-a fost un adevăr pentru dumneata. Ai acţionat ca o maşinărie întoarsă, ca un automat.

Dacă am să vă întreb acum un lucru foarte simplu: „Azi e frig sau nu?”, înainte de a răspunde: „e frig" sau „e cald" sau „n-am observat", *veţi umbla întâi în gând pe stradă, vă veţi aduce aminte cum aţi mers sau cum aţi călătorit, vă veţi controla senzaţiile, vă veţi aduce aminte cum erau de înfofoliţi şi cum îşi ridicau gulerele trecătorii pe care i-aţi întâlnit, cum scârţâia zăpada sub picioare, abia atunci veţi putea spune singurul cuvânt necesar.*

Toate aceste tablouri poate că vor trece prin faţa voastră cu iuţeala fulgerului şi poate că, în acelaşi timp, s-ar părea că aţi răspuns aproape fără să vă gândiţi, dar *tablourile au existat, senzaţiile voastre au existat, verificarea lor a existat şi ea şi voi aţi răspuns numai ca un rezultat al acestei munci complicate a imaginaţiei*.

Astfel, nici un exerciţiu, nici un pas pe scenă nu trebuie să se producă mecanic, fără o motivare lăuntrică, adică fără participarea imaginaţiei.

Dacă veţi urmă această regulă cu strictețe, toate exerciţiile voastre de la şcoală, indiferent din ce capitol al programului ar face parte, vă vor dezvolta şi întări imaginaţia. Şi, dimpotrivă, *tot ce veţi face pe scenă prin „metoda rece” vă va distruge, pentru că vă strecura în voi deprinderea de a acţiona automat, fără imaginaţie, mecanic.*

Munca voastră de creare a rolului şi de tranformare a operei literare în viaţă scenică decurge de la începutul şi până la sfîrşitul ei cu participarea imaginaţiei.

Ce ne poate emoţiona şi încălzi lăuntric mai mult decât născocirile imaginaţiei? Ca să răspunzi la toate cerinţele artei, e necesar ca ea să fie mobilă, activă, sensibilă şi destul de dezvoltată.

*De aceea, acordaţi o atenţie deosebită dezvoltării imaginaţiei voastre, prin orice mijloace - inclusiv prin exerciţiile pe care le-aţi cunoscut****, hotărîndu-vă să nu faceţi pe scenă nimic mecanic, formal.***

V - ATENŢIA SCENICĂ

…anul 19..

Lecţia a avut loc în „apartamentul Maloletkovei” sau, mai bine zis, pe scenă, între decoruri şi cu cortina trasă.

Ne-am continuat exerciţiul cu nebunul şi cu aprinderea focului în cămin.

Interpretarea a izbutit, datorită sugestiilor lui Arkadie Nikolaevici. Era atât de plăcut şi vesel, încât l-am rugat să repetăm amândouă exerciţiile de la început.

Aşteptând, m-am aşezat lângă un perete să mă odihnesc... Dar atunci s-a întâmplat ceva neaşteptat: spre mirarea mea, două scaune de lângă mine au căzut deodată, fără nici o pricină vizibilă. Au căzut fără să le fi atins nimeni. Le-am ridicat şi am avut vreme să mai sprijin încă două, care se aplecaseră foarte tare. În acelaşi timp, privirea mi-a fost izbită de o crăpătură lungă şi îngustă în perete. Ea se despica din ce în

ce mai mult şi, în sfârşit, s-a întins sub ochii mei pe toată lungimea peretelui. Atunci am priceput de ce au căzut scaunele: flancurile de pânză care închipuiau un perete al odăii se desfăcuseră şi trăgeau, în mişcarea lor, toate lucrurile rezemate de ele. Cineva deschidea cortina. Iată gaura neagră a deschiderii scenei cu siluetele lui Torţov şi Rahmanov în semiîntuneric.

O dată cu tragerea cortinei, în mine s-a petrecut o transformare.

Cu ce s-o compar?

Închipuiţi-vă că m-aş fi găsit, împreună cu soţia mea, într-o odaie de hotel. Vorbim deschis, ne dezbrăcăm pentru culcare, ne purtăm fără nici o constrângere. Şi deodată vedem că o uşă mare, căreia nu i-am dat nici o atenţie, se deschide şi, de dincolo de ea, din întuneric, ne privesc nişte oameni străini, vecinii noştri. Nu se ştie câţi sunt. În beznă ţi se pare totdeauna că sunt mulţi. Ne grăbim să ne îmbrăcăm cât mai repede şi să ne pieptănam, încercând să ne purtăm reţinut că la o vizită.

Aşa m-am simţit şi eu deodată ca pe ghimpi, încordat tot şi, de unde până cu o clipă mai înainte mă simţeam ca la mine acasă, acum nimerisem parcă - numai în cămaşă - printre oameni străini.

E uimitor în ce măsură deschiderea neagră a scenei tulbură intimitatea. Atâta vreme cât ne aflam în salonul acela drăguţ, n-am simţit că are o latură principală şi una secundară. Oricum te mişcai, oriunde te răsuceai, era bine. Când însă se dă la o parte cel de al patrulea perete, el devine partea principală, căreia trebuie să te adaptezi. Trebuie să te gândeşti tot timpul şi să ţii seama de această a patra latură, de unde eşti privit. Nu are importanţă dacă le e comod celor cu care comunici pe scenă, dacă ţi-e comod ţie, vorbitorului, singurul lucru important e ca el să fie văzut şi auzit de cei care nu sunt în aceeaşi încăpere cu noi, dar stau nevăzuţi de cealaltă parte a rampei, în întuneric.

Iar Torţov şi Rahmanov, care mai adineauri se aflau cu noi în salon şi ne păreau apropiaţi şi simpli, acum, mutaţi dincolo de deschidere, în întuneric, au devenit, în închipuirea noastră, cu totul alţii, severi, exigenţi.

Transformarea care s-a petrecut în mine s-a produs în toţi colegii care luau parte la exerciţiu. Numai Govorkov, cu cortina dată în lături sau trasă la loc, rămânea acelaşi. Trebuie să mai spun că jocul nostru a devenit demonstrativ şi n-a izbutit?

„*Cât timp nu vom învăţa să nu luăm seama la gaura neagră a deschiderii scenei, nu vom putea urni din loc munca noastră artistică!*" am hotărât în gând.

Am stat de vorbă cu Şustov despre asta. El însă crede că dacă ni s-ar da un exerciţiu cu totul nou, însufleţit de comentariile antrenante ale lui Torţov, asta ne-ar distrage atenţia de la sala de spectacol.

Când i-am spus lui Arkadie Nikolaevici ce presupunea Şustov, el a spus:

- Bine, hai să încercăm. Iată pentru voi o tragedie impresionantă, care, sper, o să vă oblige să nu vă gândiţi la spectatori.

Întâmplarea are loc în acest „apartament al Maloletkovei". *Ea s-a măritat cu Nazvanov, care a fost numit casier într-o întreprindere publică. Au un copil mic, încântător. Mama s-a dus să-l îmbăieze. Soţul umblă prin hârtii, numără banii. Luaţi aminte că sunt bani şi acte publice. N-a izbutit să le predea instituţiei unde lucrează, pentru că era prea târziu. Pe masă se află un teanc de hârtii vechi, soioase.*

În faţa lui Nazvanov stă fratele mai mic al Maloletkovei, care e cretin, cocoşat şi pe jumătate nebun. El se uită la Nazvanov cum desface banderolele colorate de pe pachetele de bancnote şi le aruncă în cămin, unde ard viu şi vesel. Cretinului îi plac mult flăcările care se învolburează.

Toţi banii au fost număraţi. Sunt peste zece mii. Maloletkova, pentru că

bărbatul ei şi-a isprăvit lucrul, îl cheamă să admire copilul pe care îl scaldă în odaia vecină, într-o albioară. Nazvanov iese şi cretinul, ca să-l imite, aruncă hârtiile pe foc. Cum nu mai erau banderole colorate, el aruncă banii. Ei ard parcă şi mai vesel decât hârtiile. Încântat de jocul ăsta, cretinul aruncă în foc toţi banii, tot capitalul public, împreună cu socotelile şi actele justificative.

Nazvanov se întoarce tocmai în clipa în care ia foc ultimul teanc de bancnote. Îşi dă seama ce se petrece, îşi iese din minţi, se aruncă asupra cocoşatului şi-l îmbrânceşte din toate puterile. Acesta cade şi se loveşte cu tâmpla de grilajul căminului. Înnebunit, Nazvanov smulge din foc ultimul teanc care e aproape ars şi scoate un strigăt de desperare. Nevasta lui intră în fugă şi îşi vede fratele lungit lângă cămin. Se repede la el, încearcă să îl ridice, dar nu poate. Vede sânge pe faţa celui căzut. Maloletkova îşi strigă bărbatul şi îl roagă să-i aducă apă, dar Nazvanov nu pricepe nimic. E încremenit. Atunci nevasta dă fugă după apă şi peste o clipă i se aude ţipătul din sufragerie. Bucuria vieţii ei, pruncul ei fermecător, s-a înecat în albie.

Dacă nici tragedia asta n-are să vă distragă de la gaura neagră a sălii de spectacol, atunci înseamnă că aveţi inimă de piatră.

Exerciţiul cel nou ne-a emoţionat prin elementul melodramatic şi surprinzător pe care îl cuprindea... dar s-a constatat că avem... inimi de piatră şi că nu l-am putut juca.

Arkadie Nikolaevici ne-a propus să începem, aşa cum se cuvine, cu „dacă" şi cu „situaţiile propuse". Am început să ne povestim parcă unul altuia ceva, dar n-a fost un joc liber al imaginaţiei, ci o stoarcere forţată a ei, o serie de născociri false, care, firește, nu puteau da un imbold spre creaţie. <u>*Magnetul sălii s-a dovedit mai puternic decât grozăviile tragice de pe scenă.*</u>

- În cazul acesta - a hotărât Torţov - să ne despărţim iar de parter şi să jucăm „grozăviile" astea cu cortina trasă.

Cortina s-a tras şi drăguţul nostru salon a devenit iar intim. Torţov şi Rahmanov s-au întors din sală şi au devenit şi ei iar amabili şi binevoitori. Am început să jucăm. Momentele liniştite ale exerciţiului ne-au izbutit, dar când am ajuns la dramă, pe mine nu m-a mulţumit jocul meu, pentru că voiam să dau mai mult şi n-aveam destul sentiment şi temperament. Am apucat pe o cale greşită fără să bag de seamă şi am nimerit pe linia actoricească de autoreprezentare.

Impresiile lui Torţov mi-au confirmat convingerile. El a spus :

- La începutul exerciţiului ai acţionat just, dar spre sfârşit te-ai reprezentat ca personaj. De fapt, <u>*te sileai să scoţi din dumneata sentiment*</u> sau, după expresia lui Hamlet, „sfîşiai în bucăţi pasiunile". De aceea e zadarnic să vă plângeţi de gaura neagră. De vreme ce rezultatul a fost acelaşi şi cu cortina trasă, înseamnă că nu numai ea vă împiedică să trăiţi just pe scenă.

- <u>*Dacă atunci când cortina era dată în lături mă împiedica sala de spectacol*</u> - am recunoscut eu - <u>*când a fost închisă, m-aţi împiedicat dumneavoastră*</u> şi Ivan Platonovici ca să spun adevărul.

- Aşa va să zică! a râs Torţov. Ivan Platonovici! Am păţit-o! Ne-a asimilat cu gaura neagră. Hai să ne supărăm şi să plecăm! Lasă-i să joace singuri!

Arkadie Nikolaevici şi Ivan Platonovici au ieşit cu un pas tragicomic. După ei au pornit şi toţi ceilalţi. Ne-am pomenit singuri şi am încercat să jucăm acest exerciţiu fără martori, adică fără piedici.

Oricât s-ar părea de curios, dar ne-am simţit şi mai prost în singurătate. Mi-am îndreptat atenţia spre parteneri. Le urmăream intens jocul, îl criticam şi, fără voie,

deveneam eu însumi spectator. Partenerii mei, la rândul lor, mă observau şi ei cu atenţie. *Mă simţeam, în acelaşi timp, şi spectator şi actor care joacă demonstrativ*. Da, în adevăr, e prostesc, plicticos şi mai ales lipsit de sens să joci unul pentru altul.

Dar m-am uitat din întâmplare în oglindă, m-am admirat, am prins curaj şi mi-am adus aminte de munca mea de acasă la rolul lui Othello în timpul în care trebuia, ca şi azi, să joc pentru mine, privindu-mă în oglindă. Îmi plăcea să fiu „propriul meu spectator". Am prins din nou încredere în mine şi am acceptat propunerea lui Şustov de a-i chema pe Torţov şi Rahmanov ca să le arătăm rezultatele noastre.

S-a dovedit că nu era nimic de arătat, de vreme ce ei urmăriseră cu privirea prin crăpătură uşii ceea ce jucaserăm noi singuri.

După spusele lor, interpretarea ieşise mai rău decât cu cortina trasă în lături. Şi atunci fusese prost, dar cu modestie şi reţinere: dar acum fusese prost, cu emfază şi cu nesinchisieală.

Când Torţov a rezumat munca de azi, s-a dovedit că *atunci când cortina era dată la o parte, ne împiedica spectatorul care stătea acolo, în întuneric, dincolo de rampă; când ea era trasă, ne împiedicau Arkadie Nikolaevici şi Ivan Platonovici, care stăteau aici, în odaie; iar când jucam singur, pentru mine, atunci eu însumi, propriul meu spectator, mă împiedicam pe mine actor*. Şi aşa, ***oriunde te-ai întoarce, piedica e spectatorul***.

Dar, în acelaşi timp, e plicticos să joci fără el.

- Mai rău decât copiii mici, ne-a mustrat Torţov. Nu e nimic de făcut, a rostit el după o mică pauză. *Trebuie să amânăm exerciţiile pentru o bucată de vreme şi* ***să ne ocupăm de obiectele atenţiei***. Ele sunt vinovaţii principali în cele întâmplate; vom începe cu ele data viitoare.

…anul 19..

Azi, în sala de spectacol s-a pus un afiş:

ATENŢIA CREATOARE

Cortina care reprezenta cel de al patrulea perete al plăcutului salon era trasă în lături şi scaunele, de obicei rezemate de ea, mutate. Odaia noastră drăguţă, lipsită de un perete, stă în văzul tuturor, unită cu sala. Se schimbase într-un decor obişnuit şi îşi pierduse intimitatea.

Pe pereţii decorurilor atârnau ici şi colo fire electrice cu becuri, întocmai ca la o iluminaţie specială.

Am fost aşezaţi în rând, chiar lângă rampă. S-a lăsat o tăcere solemnă.

- Cui i-a căzut tocul de la gheată? ne-a întrebat deodată Arkadie

levii au început să-şi cerceteze încălţămintea lor, a celorlalţi, făcând asta cu toată atenţia.

Torţov a pus altă întrebare:

- Ce s-a petrecut acum în sală?

Noi n-am ştiut ce să răspundem.

- Cum de nu l-aţi observat pe secretarul meu, omul cel mai agitat şi mai zgomotos din lume? A venit la mine cu nişte hârtii de semnat.

Nu-l văzuserăm.

- Ia te uită ce minune! a exclamat Torţov. Cum s-a putut întâmpla asta cu cortina dată în lături? Nu m-ai asigurat chiar dumneata că sala te atrage irezistibil ?

- Eram ocupat cu tocul ăsta! m-am justificat eu.

- Cum?! s-a mirat şi mai tare Torţov. Un toc mic, un fleac, s-a dovedit a fi mai

puternic decât uriaşa gaură neagră a deschiderii scenei? Atunci înseamnă că nu e atât de greu să te desprinzi de ea. Se vede că secretul e foarte simplu: ***ca să te desprinzi de sală, trebuie să te simți furat de ceea ce se petrece pe scenă***.

„*Da, într-adevăr, m-am gândit eu, a fost destul să mă interesez o clipă de ceea ce e de partea asta a rampei, ca să nu mă mai gândesc, fără să vreau, la ceea ce se găseşte de cealaltă parte a ei*".

Mi-am adus aminte atunci şi de cuiele care se împrăştiaseră odată pe scenă şi de convorbirea mea cu muncitorul în legătură cu ele. Asta s-a petrecut la una dintre repetițiile spectacolului nostru experimental. Atunci am fost atât de absorbit de cuie şi de discuția cu muncitorul încât am uitat de prezența golului negru.

- Acum sper că ați înțeles - a rezumat Torțov - că ***artistul are nevoie de un obiect asupra căruia să-şi fixeze atenția***, *dar nu în sala cu spectatori, ci pe scenă, şi* ***cu cât acest obiect e mai atrăgător, cu atât puterea lui asupra atenției actorului e mai mare.***

Nu există nici un minut din viața omului în care atenția lui să nu fie atrasă de un obiect oarecare.

Cu cât obiectul e mai atrăgător, cu atât are mai multă putere asupra atenției artistului. Ca să-l desprinzi pe actor de sală trebuie să-i strecori iscusit un obiect interesant aici, pe scenă, aşa cum o mamă distrage atenția copilului cu o jucărie. Uite, şi ***artistul trebuie să ştie să-şi strecoare anume jucării care să-l desprindă de sală***.

„Totuşi - mă gândeam eu - de ce să-ți strecori forțat obiecte când şi aşa ai destule pe scenă?"

-Dacă eu sunt ***subiectul***, atunci tot ce e în jurul meu sunt ***obiecte***. *Dar, în afara mea e o lume întreagă. Câte feluri de obiecte sunt! De ce să mai creăm altele?*

Dar Torțov mi-a obiectat că aşa se întâmpla în viață. Acolo, în adevăr, obiectele apar şi ne atrag atenția prin ele înseşi, în chip firesc. *Acolo ştim perfect* ***la cine şi cum*** *trebuie să privim în fiecare clipă a existenței noastre. Dar în teatru nu e aşa; în teatru există o sală de spectatori cu golul negru al deschiderii scenei, care îl împiedică pe artist să trăiască normal*.

Eu însumi, după spusele lui Torțov, ar fi trebuit să ştiu aceasta mai bine decât ceilalți, după spectacolul Othello. La noi, de partea noastră a rampei, pe scenă, sunt o mulțime de obiecte mult mai interesante decât gaura neagră a deschiderii scenei. *E necesar numai să ştii să te uiți bine la ceea ce se găseşte pe scenă. Trebuie, cu ajutorul unor exerciții sistematice, să înveți să-ți stăpâneşti atenția pe scenă. Trebuie să-ți dezvolți o tehnică specială, care te ajută să te agăți de obiect în aşa chip ca apoi* ***obiectul aflat pe scenă să te distragă de la tot ce e în afară de ea.*** *Pe scurt, în fața noastră stă problema de a învăța să ne uităm şi să vedem pe scenă.*

Torțov a spus că în loc de a ne ține o lecție despre obiectele care există în viață şi, prin urmare, şi pe scenă, ni le va demonstra chiar pe scenă.

-Lăsați punctele şi reflexele de lumină pe care le vedeți acum să vă marcheze obiectele cunoscute de voi în viață şi, prin urmare, necesare şi în teatru.

În sală şi pe scenă s-a făcut complet întuneric. Peste câteva secunde a țâşnit lumina unui mic bec electric ascuns într-o cutie chiar sub ochii noştri, pe masa în jurul căreia stăteam. Acest punct de lumină s-a dovedit a fi singura atracție vie, vizibilă, în bezna în care ne aflam. Numai el ne atrăgea atenția.

- Becul acesta care luminează în beznă - a lămurit Torțov - ne arată ***obiectul - punct apropiat***. *Ne folosim de el în momentele în care avem nevoie să ne concentrăm atenția, să n-o lăsăm să se împrăştie şi să se ducă departe*.

Când s-a făcut lumină, Torțov s-a adresat elevilor :

- Concentrarea atenției asupra punctului de lumină în întuneric vă reuşeşte relativ uşor. Acum să repetăm acelaşi exercițiu, dar nu în întuneric, ci la lumină.

Torțov i-a cerut unuia dintre elevi să cerceteze spătarul fotoliului, mie să cercetez butaforia cu imitație de email de pe masă, celui de al treilea i-a dat un bibelou, celui de al patrulea un creion, celui de al cincilea o sfoară, altuia un chibrit şi aşa mai departe.

Şustov a început să descurce sfoara, dar eu l-am oprit spunându-i că exercițiul ne e dat pentru atenție, nu pentru acțiune, deci trebuie numai să examinăm lucrurile, să ne gândim la ele. Paşa însă nu era de aceeaşi părere şi stăruia în punctul lui de vedere. Ca să rezolvăm discuția, ne-am adresat lui Torțov. El ne-a spus:

- ***Atenția îndreptată asupra unui obiect provoacă şi necesitatea de a face ceva cu el. Acțiunea concentrează şi mai mult atenția asupra obiectului. Când atenția se contopeşte cu acțiunea şi când ele se împletesc se creează o legătură puternică cu obiectul.***

Când am început să mă uit din nou la lemnul mesei cu imitație de email, mi-a venit să fac conturul desenului cu ceva ascuțit, care s-a nimerit la îndemâna mea.

Asta m-a obligat într-adevăr să examinez şi să pătrund şi mai atent desenul. În vremea asta, Paşa descurca foarte atent, concentrat, nodurile sforii. Ceilalți elevi au încercat şi ei unele acțiuni sau au observat atent obiectul.

În sfârşit, Torțov a recunoscut:

- Obiectul-punct apropiat vă izbuteşte şi pe lumină nu numai pe întuneric. Asta e bine!

Apoi ne-a demonstrat întâi în plin întuneric, apoi la lumină, ***obiectul-punct la distanță mijlocie*** *şi* ***obiectul-punct depărtat***. A trebuit, ca şi la primul exemplu cu obiectul-punct apropiat, să ne oprim atenția asupra obiectului cât mai mult timp şi să ne motivăm privirea ațintită asupra lui prin născocirile imaginației noastre.

Exercițiile în întuneric ne-au izbutit. Apoi s-a dat lumină din plin.

- Acum examinați atent lumea lucrurilor care vă înconjoară, alegeți-vă dintre ele un obiect-punct la distanță mijlocie sau depărtat şi concentrați-vă toată atenția asupra lui, ne-a îndemnat Arkadie Nikolaevici.

În jurul nostru erau atâtea lucruri apropiate, la distanță mijlocie sau depărtată, încât, în primul moment, ochii au început să ne alerge în toate părțile. În locul unui obiect-punct, îmi săreau în ochi zeci de lucruri pe care, dacă aş fi vrut să fac un calambur, le-aş fi numit nu obiect-punct, ci obiect-punete-puncte. *M-am oprit, în sfârşit, asupra unei statuete care se afla departe, pe cămin, dar n-am izbutit s-o păstrez multă vreme în centrul atenției mele, pentru că tot ce era împrejur mă distrăgea, şi statueta s-a pierdut repede printre sute de alte lucruri.*

- Ehe! a exclamat Torțov. Se vede că înainte de a crea obiectul-punct la distanță mijlocie şi obiectul punct-depărtat, pe lumină, *va trebui pur şi simplu să vă învățați să priviți şi să vedeți pe scenă!*

- Păi, avem ceva de învățat aici? a întrebat cineva.

- Cum să nu!... E foarte greu să joci în văzul oamenilor, în fața găurii negre, a deschiderii scenei. Iată, de pildă: uneia dintre nepoatele mele îi place foarte mult să mănînee, şi să facă năzbâtii, şi să fugă, şi să flecărească. Până acum mânca în odaia copiilor. Acum a fost aşezată la masa comună şi s-a dezvățat şi să mănânce, şi să flecărească, şi să facă năzbâtii. O întrebăm: „De ce nu mănânci şi nu vorbeşti?" „Dar voi de ceva uitați la mine?" răspunde copilul. Trebuie s-o deprinzi din nou să mănînce, să

flecărească şi să facă năzbîtiii în fața oamenilor ?

Acelaşi lucru se întâmpla şi cu voi. Voi ştiți în viață să umblați, să şedeți, să vorbiți şi să vă uitați, dar *în teatru pierdeți toate aceste facultăți şi vă spuneți, simțind apropierea mulțimii: „Dar ei de ce se uită la noi?”* ***Pe scenă, în fața oamenilor, e nevoie să învățați totul de la început***.

Deci țineți minte: *toate acțiunile, chiar cele mai simple, cele elementare, pe care le cunoaştem perfect în viață, deviază atunci când omul iese pe scenă, în fața rampei luminate şi a o mie de oameni. Iată de ce e necesar ca pe scenă să înveți din nou să umbli, să te mişti, să vezi, să stai culcat*. V-am vorbit despre asta de la primele lecții. Azi însă, în legătură cu problema atenției, am să adaug la cele spuse că mai e necesar ca voi ***să învățați să priviți, să vedeți, să ascultați şi să auziți pe scenă***.

…anul 19..

- Marcați-vă un obiect oarecare! a spus Torțov, după ce elevii au luat loc pe scenă, a cărei cortină era dată în lături. Uite, alegeți-vă, de pildă, prosopul acesta cu desene vii, atrăgătoare, care atârnă pe perete.

Toți începură să se uite stăruitor la prosop.

- Nu! ne opri Torțov. Asta nu se cheamă a privi, ci a-ți aținti ochii asupra obiectului.

Am încetat să ne încordam, dar asta nu l-a convins pe Arkadie Niko-laevici că vedem lucrul asupra căruia ne îndreptaserăm ochii.

- Mai atent! a ordonat Torțov.

Toți se aplecară înainte.

- Şi totuşi e puțină atenție şi multă privire mecanică.

Noi încruntam din sprâncene şi căutăm să părem atenți.

- A fi atent şi a vrea să pari atent nu e acelaşi lucru. Verificați-vă singuri: ce e o imitație şi ce e o privire autentică.

După multă osteneală, ne-am aşezat liniştiți, ne-am străduit să ne încordăm şi am privit prosopul.

Deodată Arkadie Nikolaevici a izbucnit în hohote de râs şi mi-a spus :

- Dacă am putea să te fotografiem acum, n-ai crede că un om poate ajunge, din pricina efortului, la absurdul la care ai ajuns dumneata. Ochii ți-au ieşit literalmente din orbite. Trebuie să te încordezi atât de tare că priveşti? Mai puțin! Mult mai puțin! Eliberează-te complet de încordare! Micşorează încordarea cu nouăzeci şi cinci la sută! Încă... De ce să te întinzi atât către obiect, de ce să te apleci către el? Trage-te înapoi! E puțin! Încă! Mult mai mult! mă urmărea Arkadie Nikolaevici.

Cu cât repeta el mai stăruitor „încă! încă!”, cu atât încordarea care mă împiedica „să privesc şi să văd” devenea mai mică. ***Prisosul încordării e uriaş, de necrezut. Nu-ți poți închipui intensitatea ei când stai, ghemuit, în fața scenei.***

Torțov avea dreptate când vorbea despre cele nouăzeci şi cinci la sută încordare de prisos în privirea actorului pe scenă.

- Cât e de simplu şi cât de puțin îți trebuie ca să priveşti şi să vezi! am exclamat eu plin de admirație. E extraordinar de uşor, în comparație cu ceea ce am făcut până acum! Cum de n-am bănuit că aşa, cu ochii holbați şi cu trupul încordat, nu vezi nimic şi că altfel, fără nici o încordare, poți să cercetezi totul până la cel mai mic amănunt? Dar tocmai asta e greu: ți se pare că n-ai ce face pe scenă.

- Ei da! mi-a prins ideea Arkadie Nikolaevici. Asta din pricină că în minutele astea te gândeşti la toate: pentru ce plătesc spectatorii bani dacă nu mă silesc eu să le

prezint ceva? Trebuie să-mi merit salariul, trebuie să amuz spectatorul.

Ce plăcut e să stai pe scenă fără să fii încordat, să priveşti şi să vezi liniştit! Să ai dreptul la asta în faţa deschiderii scenei. ***Când simţi că ai dreptul de a sta pe scenă, atunci nimic nu mai e îngrozitor.*** Azi m-am desfătat pe scenă privind simplu, firesc, ca un om şi mi-am adus aminte cât de simplu privea Arkadie Nikolaevici la prima lecţie. În viaţă, starea asta mi-e bine cunoscută, şi acolo ea nu mă bucură. Prea m-am obişnuit cu ea. Dar pe scenă am aflat-o azi pentru prima oară şi-i sunt sincer recunoscător Iui Torţov pentru asta.

- Bravo! mi-a strigat el. Uite, asta se cheamă să priveşti şi să vezi. Şi cât de des privim noi pe scenă şi nu vedem nimic! Ce poate fi mai îngrozitor decât un ochi actoricesc gol? El mărturiseşte convingător că sufletul actorului dormitează sau că atenţia lui e undeva, dincolo de hotarele teatrului şi ale vieţii reprezentate pe scenă, că actorul trăieşte altceva, ce nu se referă la rol.

Repeziciunea neobişnuită a limbii şi mişcările automate ale mâinilor şi picioarelor nu înlocuiesc ochiul inteligent, care însufleţeşte totul. *Nu degeaba i se zice ochiului „oglinda sufletului”.*

Ochiul actorului care se uită şi vede ***atrage asupra lui atenţia spectatorilor*** *şi, prin asta, îi îndreaptă spre obiectul just spre care trebuie să privească*. Dimpotrivă, ochiul gol al actorului îndepărtează atenţia spectatorilor de la scenă.

După această explicaţie, Arkadie Nikalaevioi a spus :

- V-am arătat becurile care delimitau obiectele-puncte apropiate, mijlocii şi depărtate, necesare fiecărei fiinţe care vede şi, prin urmare, şi fiecărei creaţii scenice şi interpretului însuşi.

Becurile aprinse până acum arătau obiectele pe scenă aşa cum trebuie să le vadă artistul. *Aşa trebuie să fie în teatru, dar rar se întâmpla aşa*.

Acum am să vă arăt *cum nu trebuie să fie niciodată* pe scenă, şi cum, din păcate, *se întâmplă aproape întotdeauna la marea majoritate a actorilor*. O să vă arăt obiectele de care aproape întotdeauna e preocupată atenţia actorilor aflaţi pe scenă.

După această introducere, au început să apară raze de lumină care s-au împrăştiat în toată scena, prin toată sala, ilustrând cum se împrăştie atenţia actorului. Treptat, reflexele au dispărut şi, în locul lor, pe unul dintre fotoliile de la parter s-a aprins un bec de o sută de lumini.

- Ce e asta? a întrebat o voce.

- *Criticul sever, a răspuns Torţov. Lui i se acordă foarte multă atenţie cât timp actorul îşi interpretează rolul în faţa publicului*.

Apoi au început iar să alerge nişte raze, care au dispărut şi, în sfârşit, s-a aprins un alt bec mare.

- *Acesta e regizorul.*

Nici nu s-a stins bine acest bec, că pe scenă a licărit, abia ghicit, un altul, foarte mic şi slab.

- *Acesta e bietul partener, căruia i se acordă foarte puţină atenţie.*

Becul spălăcit s-a stins şi reflectorul de lângă avanscenă ne-a orbit.

- *Acesta e suflerul*.

Apoi razele începură iarăşi să fugă peste tot; ele se aprindeau şi se atingeau. Atunci mi-am amintit starea mea la spectacolul experimental cu Othello.

- Înţelegeţi oare acum cât de important e pentru artist să ştie să privească şi să vadă pe scenă? a spus Arkadie Nikolaevici la sfârşitul lecţiei. Uite, trebuie să învăţaţi această artă grea.

… anul 19..

Spre dezamăgirea generală, în locul lui Arkadie Nikolaevici a venit la lecție Ivan Platonovici, anunțându-ne că e însărcinat de Torțov să se ocupe de noi. În felul acesta azi a avut loc prima lecție a lui Rahmanov. Cum o fi el ca profesor?

Fireşte, Ivan Platonovici e cu totul altfel decât Arkadie Nikolaevici. Nici unul dintre noi nu se aştepta ca el să se dovedească aşa cum cunoscut astăzi.

În viața de toate zilele, lângă Torțov pe care-l adoră, Rahmanov e liniştit, modest şi tăcut, dar fără el - e energic, hotărât şi sever.

- Concentrați-vă atenția! Nu vă împrăştiați! a poruncit el cu un ton autoritar, sigur. Iată în ce va consta exercițiul: am să fixez pentru fiecare dintre voi un obiect la care să priviți. Voi să-i observați forma, liniile, culorile, detaliile, particularitățile. Trebuie să izbutiți să faceți toate astea în timp ce voi număra până la treizeci. După aceea voi face întuneric, ca să nu mai vedeți obiectul şi am să vă cer să-mi vorbiți despre el. Să-mi descrieți pe întuneric tot ce a reținut memoria voastră vizuală. Eu am să controlez şi am să compar cu obiectul ceea ce îmi veți fi povestit. Pentru aceasta am să fac din nou lumină. Atenție, încep! Maloletkova - oglinda.

- Drăguții mei! s-a grăbit ea, arătând spre oglindă, asta?

- Nu e nevoie de întrebări de prisos. În cameră este o singură oglindă! Artistul trebuie să ştie să perceapă. Puşcin - tabloul. Govorkov - candelabrul, Veliaminova - albumul.

- De pluş? a întrebat ea cu un glas mieros.

- Ți l-am arătat. Artistul trebuie să prindă în zbor. Nazvanov - covorul.

- Sunt multe. Care?

- Când e o încurcătură, hotărâți singuri. Greşiți, dar nu şovăiți, nu întrebați încă o dată! Artistul are nevoie de ingeniozitate! Viunțov - vasul. Umnovîh - fereastra. Dîmkova - perna. Veselovski - pianul. Un, doi, trei, patru, cinci... Ivan Platonovici a numărat fără să se grăbească până la treizeci şi a comandat:

- Întuneric!

Când s-a făcut întuneric, m-a chemat pe mine şi mi-a cerut să-i povestesc ce-am văzut.

- Dumneavoastră mi-ați fixat un covor, am început să-i explic amănunțit. Eu n-am ales deodată care anume şi de aceea am pierdut din timp.

- Mai pe scurt şi în esență, porunci Ivan Platonovici. În esență!

- Covorul e persan. Fondul e roşu-cărămiziu. Are o bordură lată, am descris eu, până când Rahmanov a strigat:

- Lumina! N-ai reținut just, prietene! N-ai dus-o până la capăt, ai dat greş! Întuneric! Puşcin!

- N-am priceput subiectul tabloului, din cauza trecerilor de la întuneric la lumină şi a distanței depărtate. Am văzut doar o culoare galbenă pe un fond roşu.

- Lumină! a poruncit Ivan Platonovici. În tablou nu există nici tonuri galbene, nici roşii.

- Ca să spun drept, am dat greş, n-am prins imaginea, a spus Puşcin pe un ton de bas.

- Govorkov! l-a chemat Rahmanov.

- Candelabrul e de aur, dar, mă-nțelegeți, e unul de duzină. Cu bucățele de sticlă...

- Lumina! a poruncit Ivan Platonovici. Candelabrul e o piesă de muzeu,

autentic, emipire alexandrin. Ai dat greş!

- Întuneric! Nazvanov, descrie din nou covorul.

- N-am ştiut că mai trebuie o dată, iertaţi-mă. Nu m-am mai gândit, mă scuzăm eu, luat prin surprindere.

- Altă dată să te gândeşti. Îndreptaţi-vă greşelile şi nu staţi cu braţele încrucişate, fără treabă. Să ştiţi cu toţii: am să vă întreb încă de două şi de patru ori, până când am să obţin o descriere exactă a impresiei. Puşcin!

- Iar am dat greş. Am dat greş a doua oară!

Până la urmă, Rahmanov a izbutit să ne facă să situdiem lucrurile indicate până la cele mai mărunte amănunte şi să le descriem. Pentru aceasta a trebuit să mă cheme de cinci ori. Munca nervoasă, în plin ritm, despre care vorbesc acum, a continuat o jumătate de ceas. Din pricina ei ochii obosiseră tare şi atenţia se încordase. Cu o asemenea intensitate extremă nu se poate continua mult timp lecţia. Rahmanov ştia acest lucru şi de aceea şi-a împărţit lecţia în două părţi, de câte o jumătate de oră.

Am întrerupt exerciţiile pentru un timp şi ne-am dus la lecţia de dans. Apoi Rahmanov şi-a continuat lecţia. Am făcut aceleaşi exerciţii ca şi în prima jumătate de ceas, dar nu s-a mai numărat decât până la douăzeci.

Ivan Platonovici crede că va reduce exerciţiile până la trei-cinci secunde.

- Iată cum ne vom ascuţi atenţia! a spus el.

Acum, când descriu în jurnalul meu lecţia de azi a lui Ivan Platonovici, pătrunde în mine o îndoială: oare trebuie şi merită să notez stenografiez, amănunţit ceea ce se discută la lecţiile lui Ivan Platonovici? Sau, poate, e mai bine să notez pe scurt aceste exerciţii într-un caiet separat? Aceste însemnări să formeze un indicator al exerciţiilor practice, un fel de manual sau o carte de „antrenament şi disciplină", aşa cum îşi numeşte Ivan Platonovici însuşi, lecţiile.

Asemenea însemnări îmi vor fi de folos la exerciţiile mele zilnice, iar cu timpul, poate, şi la regie sau la predare.

Am hotărât.

De astăzi voi avea două caiete; într-unui din ele (în acesta) îmi voi continua însemnările zilnice şi voi nota ***teoria artei***, pe care ne-o predă Torţov, în celălalt voi descrie ***exerciţiile practice***, lucrate cu Rahmanov. Acesta va fi un manual al sistemului clasei de „antrenament şi disciplină".

…anul 19..

Torţov a continuat astăzi ilustrarea prin lumini a obiectelor atenţiei pe scenă. El a spus :

- Până acum am avut de-a face eu obiectele în formă de puncte. Acum însă am să vă arăt ***aşa-numitul cerc al atenţiei***. *El nu reprezintă un singur punct, ci un sector întreg, de mici dimensiuni, şi conţine mai multe obiecte de sine stătătoare. Ochiul sare de la unul la altul, dar nu trece de limita cercului atenţiei.*

După introducerea lui Torţov s-a făcut întuneric şi peste o secundă s-a aprins o lampă mare care se afla pe masa lângă care şedeam eu. Abajurul arunca un cerc de lumină în jos, pe capul şi pe mâinile mele. El lumina vesel mijlocul mesei, pe care erau rânduite fel de fel de nimicuri. Restul imens al scenei şi al sălii era cufundat într-o beznă adâncă. Eu mă simţeam bine sub lumina lămpii, care parcă îmi absorbea toată atenţia spre cercul luminos, mărginit de întuneric.

- Uite, lumina de pe masă - ne-a spus Torţov - ilustrează ***micul cerc al atenţiei***. Voi, sau mai bine zis capetele şi mâinile voastre care se află în bătaia luminii se

găsesc în centrul lui. Acest cerc e asemănător cu un aparat fotografic cu o mică diafragmă, care redă cele mai mici părți ale obiectului.

Torțov avea dreptate: într-adevăr, toate nimicurile care erau pe masă în cercul îngust al luminii ne atrăgeau atenția prin ele însele.

E de ajuns să nimereşti în cercul de lumină din mijlocul întunericului şi te simți pe dată izolat de toți. *Acolo, în cercul de lumină, eşti ca la tine acasă, nu ți-e teamă de nimeni şi nu te tulbură nimic! Acolo uiți că, din întuneric, din toate părțile, mulți ochi străini îți urmăresc viața. În acest mic cerc de lumină mă simt mai acasă decât chiar în propria mea locuință.* Acolo proprietăreasa curioasă mă spionează prin gaura cheii, în timp ce în acest cerc mic pereții negri ai beznei care-l mărginesc par de nepătruns. Într-un cerc îngust de lumină ca acesta, la fel ca atunci când e vorba de o atenție concentrată, *e uşor nu numai să examinezi lucrurile în cele mai subtile amănunte, dar şi să trăieşti cele mai intime sentimente şi gânduri şi să îndeplineşti acțiuni complicate*; poți să rezolvi probleme grele, să pricepi subtilitățile sentimentelor şi gândurilor tale proprii; poți să comunici cu o altă persoană, să simți, să-ți verifici gândurile intime, să-ți reconstitui în memorie trecutul, să visezi la viitor.

Torțov a înțeles starea mea. S-a apropiat de rampă, şi mi-a spus cu însuflețire:

- Observă mai repede: starea pe care o încerci acum se cheamă în limbajul nostru ***singurătatea în public***. *În public, deoarece noi toți suntem lângă dumneata. E singurătate, deoarece dumneata eşti despărțit de noi prin micul cerc al atenției*. La spectacol, în fața ochilor a o mie de oameni, dumneata poți întotdeauna să te închizi în singurătate ca melcul în căsuța lui.

Acum am să vă arăt ***cercul mijlociu al atenției***.

S-a făcut întuneric.

Apoi a fost luminat un spațiu destul de mare, care cuprindea un grup de mobil: o masă, nişte scaune şi un colț de pian, căminul şi fotoliul cel mare din fața lui. M-am aflat în centrul acestui cerc.

Era imposibil să cuprinzi cu ochii deodată tot acel spațiu. A trebuit să-l examinez în parte. Fiecare lucru dinăuntrul cercului era un obiect-punct separat, de sine stătător. *Din păcate însă, în suprafața de lumină care se mărise se formaseră penumbre. Aceste penumbre se întindeau dincolo de marginile cercului, din care pricină pereții lui deveneau mai puțin compacți. În afară de asta, singurătatea mea devenise prea vastă.* Dacă cercul mic se poate compara cu locuința unui holtei, atunci cel mijlociu s-ar asemăna cu locuința unei familii. Tot aşa cum nu e plăcut să trăieşti sin-gur-cuc într-o vilă cu zece camere, goală şi rece, mi-a venit şi mie poftă să mă întorc la dragul meu cerc mic al atenției.

Dar am simțit şi judecat aşa numai atâta timp cât m-am găsit singur în el. Când însă au intrat la mine, în cercul luminat, Şustov, Puşcin, Maloletkova, Viunțov şi alții, cu greu am mai putut să începem în el. S-a format un grup care s-a aşezat pe fotolii, pe scaune şi pe divan.

Suprafață mare oferă spațiu pentru acțiuni largi. Într-un spațiu mare ți-e mai comod să vorbeşti despre probleme generale, decât despre cele personale, intime. Mulțumită acestui fapt, s-a creat uşor în cercul mijlociu o scenă vie, tinerească şi caldă, care poate fi însă repetată la comandă. Cercul de lumină mijlociu, ca şi cel mic, arătat astăzi, m-a făcut să simt starea artistului în momentul lărgirii suprafeței atenției.

Un amănunt interesant: în cursul lecției de astăzi nu mi-a venit niciodată în minte pe scenă dușmanul meu urât - golul negru al deschiderii scenei. Uimitor!

- Iată şi ***marele cerc!*** a spus Torțov când tot salonul a fost luminat de o lumină

vie. Celelalte camere au rămas deocamdată întunecoase şi, totuşi, atenţia s-a şi rătăcit în spaţiul acela mare.

- Şi uite şi ***cel mai mare cerc!*** a exclamat Arkadie Nikolaevici şi toate celelalte încăperi au fost inundate de lumină plină.

Eu m-am dizolvat în marele spaţiu.

- Dimensiunile celui mai mare cerc depind de privirea ageră, care duce departe, a celui ce priveşte. Aici, în cameră, am lărgit pe cât posibil suprafaţa atenţiei. Dar dacă am fi acum nu la teatru, ci în stepă sau la mare, atunci dimensiunea cercului atenţiei s-ar determina prin linia depărtată a orizontului. Pe scenă, pictorukscenograf zugrăveşte pe fundal această linie a perspectivei depărtate.

- Acum - a anunţat Arkadie Nikolaevici după o pauză - am să repet aceleaşi exerciţii, dar nu pe întuneric, ci pe lumină.

Creaţi-mi acum, cu rampa şi cu rivaltele aprinse în plin, întâi un mic cerc de atenţie şi singurătate în public, iar apoi un cerc mijlociu şi unul mare.

Ca să le ajute elevilor, Torţov le-a arătat metodele tehnice pentru reţinerea atenţiei, care în lumină plină se împrăştie.

Pentru asta, *suprafaţa fixată sau cercul atenţiei vizuale trebuie limitată prin înseşi liniile obiectelor care se găsesc în încăpere. Uite, de pildă, masa asta rotundă, pe care sunt rânduite diferite lucruri. Suprafaţa ei constituie micul cerc al atenţiei conturat de lumină. Şi uite pe jos un covor destul de mare, pe care e aşezată mobila. Ăsta e cercul mijlociu de lumină. Alt covor mai mare conturează limpede cercul mare de lumină.*

Acolo unde podeaua rămăsese descoperită, Torţov a socotit pătrăţelele de parchet, desenând pe covorul pictat, de care avea nevoie. Deşi e mai greu să precizezi linia cercului marcat şi să-ţi opreşti atenţia la limitele lui, totuşi pătrăţelele te ajută.

- Şi iată tot apartamentul; acesta e cel mai mare cerc al atenţiei în lumină.

Spre desperarea mea, pe măsură ce se lărgea suprafaţa luminată, gaura neagră a deschiderii scenice invada din nou scena şi îmi stăpânea atenţia. Din pricina asta, toate exerciţiile pe care le făcusem înainte şi care îmi dăduseră speranţe pierdeau valoarea. M-am simţit iar neputincios.

Văzând în ce stare eram, Arkadie Nikolaevici a spus :

- Am să vă vorbesc despre o altă metodă tehnică care vă ajută să vă dirijaţi atenţia. Iată în ce constă ea: *în timpul lărgirii cercului de lumină suprafaţa atenţiei voastre se măreşte*. Totuşi, aceasta poate să continue doar atâta vreme cât sunteţi capabili să păstraţi în gând linia conturată a cercului. *De îndată ce graniţele vor începe să şovăie şi să se topească, cercul trebuie să fie îngustat repede până la limitele accesibile atenţiei vizuale.*

Dar, adesea, catastrofa se produce tocmai în acel moment. Atenţia scapă de sub stăpânirea voastră şi se dizolvă în spaţiu. Trebuie s-o aduni din nou şi s-o dirijezi. Pentru asta recurgeţi cât mai repede la ajutorul obiectului-punct, fie el de exemplu acest bec din cutia de pe masă, care s-a aprins acum iar. Nu e nevoie să fie tot atât de viu cum părea înainte în întuneric. El totuşi vă atrage atenţia asupra lui.

Acum, după ce v-aţi întărit atenţia un moment, creaţi la început un cerc mic în lumină, al cărui centru să fie becul. Apoi marcaţi-vă cercul mijlociu al atenţiei în lumină şi, în el, câteva cercuri mai mici.

Am făcut tot ce ni s-a spus. Când însă suprafaţa atenţiei s-a lărgit până la limită, eu m-am pierdut iar în spaţiul imens al scenei.

Pe masa rotundă, în plină lumină, s-a aprins iar becul din cutie.

- Uitați-vă mai repede la acest obiect-punct! ne-a strigat Torțov.

Eu mi-am înfipt ochii în becul care ardea în lumina plină dimprejur şi aproape n-am observat cum în jurul imeu totul s-a cufundat în beznă şi cum din cercul mare s-a format cel mijlociu.

Pe urmă cercul mijlociu s-a îngustat până la cel mic. Şi mai bine! El e preferatul meu şi-l stăpânesc deplin.

Apoi, Arkadie Nikolaevici a făcut, în întuneric, trecerile cunoscute de noi: de la cercul mic la cel mare şi invers, apoi din nou de la mic spre mare şi invers.

Trecerile astea au fost repetate de vreo zece ori până ne-au devenit obişnuite într-o măsură oarecare.

Dar iată că după a zecea repetare, când ne aflam în cel mai mare cerc şi când toată scena era viu luminată, Torțov a strigat:

- Căutați cercul mijlociu de lumină şi privirea voastră să se plimbe liber înăuntrul lui! Stați! Ați destrămat atenția! Agățați-vă iar, mai repede, de becul salvator! De aceea arde el în mijlocul luminii. Aşa! Perfect!

Acum haideți la cercul mic de lumină. E uşor când becul arde în centru.

Apoi ne-am întors, în ordine inversă, la cercul mare de lumină; în momentele primejdioase ne-am agățat de becul care ardea: - obiectul-punct. Aceste treceri în lumină au fost de asemenea făcute de multe ori.

- *Dacă vă veți rătăci în cercul mare - repeta într-una Torțov - agățați-vă cât mai repede de obiectul-punct. Stăpînindu-l, creați-vă cercul mic, iar apoi pe cel mijlociu.*

Torțov se sileşte să dezvolte în noi o deprindere inconştientă, mecanică, de a trece de la cercul mic la cel mare şi invers, fără să ne pierdem atenția.

Eu încă nu mi-am format obişnuința aceasta, dar am înțeles totuşi că procedeul trecerii de la singurătatea în public la cercul care se lărgeşte poate să se transforme pe scenă într-o necesitate firească. Când i-am spus asta lui Torțov, el a observat:

- Dumneata vei prețui pe deplin acest procedeu numai atunci când vei nimeri pe platforma imensă a estradei de concert. Pe ea, artistul se simte lipsit de ajutor, ca în deşert. Acolo vei înțelege că pentru salvarea ta e necesar să stăpâneşti la perfecție cercurile mijlocii şi mici ale atenției.

În clipele de panică şi de pierdere a cumpătului trebuie să țineți minte că cu cât e mai larg şi mai gol cercul mare, cu atât mai solide trebuie să fie înăuntrul lui cercurile mijlocii şi mici ale atenției şi cu atât mai izolată singurătatea în public.

După o pauză, Torțov a trecut la o experiență cu luminarea unei serii noi de cercuri mici, mijlocii şi mari care se găseau în afară de noi.

Până acum ne aflam în centrul tuturor cercurilor atenției, acuma am nimerit în întuneric, dincolo de raza de lumină.

Toate becurile s-au stins, apoi lampa care atârna în sufrageria vecină s-a aprins deodată. Acolo cercul rotund al luminii cădea pe fața de masă albă din sufragerie.

- Iată un cerc mic de atenție, care se găseşte în afara noastră.

Apoi acest cerc s-a mărit până la dimensiunile unui cerc mijlociu, tot în afară de noi. El a luminat întreaga suprafață a odăii vecine, apoi a cuprins toate celelalte încăperi, în afară de camera întunecoasă în care ne găseam noi.

- Iată şi cercul mare, care se află în afară de noi.

Era lesne să urmărim din întunericul salonului ceea ce se petrecea în jurul nostru, până la punctele cele mai depărtate, accesibile vederii noastre. Eu puteam să aleg pentru observație şi obiecte-puncte separate şi cercurile atenției mici, mijlocii şi mari

care se găseau în afară de noi.

Am făcut şi în plină lumină aceleaşi exerciţii cu cercuri de toate dimensiunile care se găseau în afară de noi. De data asta au fost luminate şi salonul, şi toate celelalte camere. Trebuia să fixăm, să îngustăm şi să lărgim în gând cercurile atenţiei care se găseau în afară de noi, cum făcusem când ne aflam în centrul cercului nostru.

…anul 19..

La începutul lecţiei de astăzi am exclamat într-un elan de admiraţie:

- De s-ar putea să nu ne despărţim niciodată pe scenă de cercul cel mic!

- Nu te despărţi! După voia dumitale! a răspuns Torţov.

- Da, dar nu pot doar să duc peste tot după mine lampa cu abajur şi să umblu cu ea ca sub o umbrelă.

- Fireşte că nu te-aş sfătui aşa ceva. Dar poţi să duci cu dumneata micul cerc al atenţiei, peste tot, nu numai pe scenă, dar chiar şi în viaţă.

- Cum aşa?

- Uite, o să-ţi arăt. Du-te pe scenă şi trăieşte acolo ca la dumneata acasă.

M-am dus. S-a făcut un întuneric deplin, în timpul căruia a apărut de undeva un cerc de lumină şi a început să se mişte o dată cu mine.

M-am plimbat prin cameră cu cercul după mine.

Atunci s-a petrecut ceva de neînţeles: m-am aşezat la pian şi am început să cânt melodia din „*Demonul”*. Singura pe care ştiam s-o cânt.

Acest fapt neobişnuit cere să fie comentat pentru a fi preţuit cum merită. Eu nu sunt de fel muzician şi acasă cânt încet numai când sunt singur de tot. Ferească sfântul să mă audă cineva zdrăngănind şi să intre la mine în odaie în timp ce cânt. Atunci trântesc capacul şi mă înroşesc, purtându-mă ca un licean prins la fumat. Dar astăzi am cântat în public ca un pianist, fără să simt nici o sfială, am cântat fără şovăială şi cu destulă plăcere. De necrezut! E o minune! Cum se explică? *Poate că cercul atenţiei apare mai clar pe scenă decât în viaţă şi artistul se simte acolo mai tare decât în realitate?* Sau cercul atenţiei mai are nişte însuşiri necunoscute mie?

Din toate tainele creaţiei care ni s-au încredinţat în timpul scurt de când ne aflăm la şcoală, micul cerc mobil al atenţiei mi se pare esenţial şi de o valoare practică însemnată. ***Cercul mobil al atenţiei şi singurătatea în public*** - *iată de astăzi înainte scutul meu împotriva tuturor neajunsurilor de pe scenă.*

Ca să ne explice importanţa lor, Torţov ne-a povestit o poveste indiană:

Un maharadjah voia să-şi aleagă un ministru. Avea de gând să-l numească pe acela care va trece pe zidul din jurul oraşului purtând un vas mare, umplut până sus cu lapte, şi fără să verse nici o picătură din el. Au încercat mulţi. Dar pe drum erau chemaţi, speriaţi, distraţi şi vărsau laptele.

„Ăştia nu-s buni de miniştri”, spunea maharadjahul.

Dar uite că a mai încercat unul. Nici strigătele, nici sperieturile, nici. şireteniile n-au distras ochii lui de la vasul plin.

„Trageţi!” a strigat comandantul. Au tras o salvă, dar n-a folosit la nimic.

„Ăsta da, e bun de ministru”, a spus maharadjahul.

„Ai auzit strigătele?” l-a întrebat el.

„Nu!”

„Ai auzit cum te speriau?”

„Nu. Mă Uitam la lapte”.

„Ai auzit împuşcăturile?”

„Nu, comandante! Mă uitam la lapte!”

Iată ce se cheamă să fii în cercul atenției! Iată ce înseamnă adevărata atenție, şi nu în întuneric, ci pe lumină! şi-a încheiat Torțov povestea. Încercați şi voi să faceți experiența asta în lumina plină a rampei.

Din păcate, s-a dovedit că nu putem concura pentru postul de ministru al unui maharadjah! La lumină, n-am izbutit să mă închid în cercul mobil şi să creez acolo singurătatea în public.

Aici ne-a venit în ajutor Ivan Platonovici cu o născocire nouă. El ne-a împărțit nişte cercuri de trestie, de felul celor prin care sar călărețele la circ. Unele erau mari, altele mai mici. Dacă intri într-un asemenea cerc, ținându-l în mâini ca să fii în centrul lui, te pomeneşti în cercul atenției, iar liniile lui tangibile te ajută să reții linia conturului cercului în granițe clar fixate. *Plimbându-te prin cameră cu un astfel de cerc, vezi şi şi cercul mobil al atenției pe care ar trebui să-l duci cu tine în gând*.

Pe unul ca Puşcin, inventivitatea lui Rahmanov 1-a ajutat. Grăsunul a spus:

- Mă simt ca Diogene... în butoi. Cam strâmb pentru conturul burții mele, dar de dragul singurătății şi al artei am să-l suport.

În ce mă priveşte, eu m-am acomodat în felul meu cu această sarcină grea, cerută de cercul mobil.

Astăzi, pe stradă, am făcut o descoperire.

Fenomen curios: *printre numeroşii trecători care mergeau cu tramvaiul şi cu automobilul mi-era mai uşor decât pe scenă să conturez în gând linia cercului închipuit al atenției şi să merg cu el pe stradă*.

Mi-a fost uşor s-o fac pe strada Arbat, într-un loc aglomerat, spunându-mi:

„*Iată linia cercului pe care mi-o determin după propriile mele coate, după marginea servietei care-mi iese de sub braț, nu mai departe de vârful picioarelor mele care o iau mereu înainte.* ***Iată linia dincolo de limitele căreia nu trebuie să se împrăştie atenția***”. Spre uimirea mea, am izbutit să-mi păstrez atenția în limitele indicate. Totuşi, o asemenea preocupare într-un loc populat s-a dovedit a nu fi prea comodă, fiind amenințat de urmări neplăcute: am călcat pe cineva pe picior, era cât pe-aci să răstorn un coş cu dulciuri, n-am salutat o cunoştință. Asta m-a obligat să marginile cercului conturat până la limitele celui mijlociu, care s-a întins destul de departe de hotarele corpului meu.

Cercul mijlociu s-a dovedit mai puțin primejdios, dar mai dificil pentru păstrarea atenției, deoarece acum eram ca într-un pasaj de trecere, în care mişunau mereu oameni care veneau în întâmpinarea mea sau care mi-o luau înainte. Fără acest cerc, în spațiul mare, nu m-aş fi uitat la ei; dar *în granițele înguste, conturate pentru observație, necunoscuții puțin interesanți deveneau, împotriva voinței mele, mai importanți decât aş fi dorit. Ei îmi atrăgeau atenția.* Căci văzute printr-o lupă mică sau printr-un microscop toate lucrurile mărunte îți sar în ochi. Acelaşi lucru s-a întâmplat în cercul meu mobil. Atenția încordată îmbrățişa absolut tot ce nimerea pe planul vizual.

Am încercat să fac exerciții pentru lărgirea şi îngustarea cercului atenției, dar a trebuit să întrerup această experiență, căci era aproape să număr cu nasul toate treptele scării care cobora într-un subsol.

Ajungând în piața Arbat, mi-am ales cercul cel mai mare pe care privirea era capabilă să-l cuprindă şi, dintr-o dată, toate liniile s-au contopit în el şi s-au anihilat. Am auzit clacsoane desperate, înjurăturile unui şofer şi am văzut botul automobilului aproape să mă calce.

„*Dacă te rătăceşti în cercul mare, adună-te repede în cel mic*”, mi-au venit în

minte cuvintele lui Torţov. Aşa am şi făcut.

„Curios - cugetam eu - de ce oare singurătatea se creează mai uşor în imensa piaţă Arbat şi pe o stradă populată decât pe scenă? *Oare nu pentru că acolo nimeni n-are nici în clin nici în mânecă cu mine, în timp ce pe scenă toţi se uită la actor?* Aceasta e condiţia inevitabilă a teatrului. Pentru aceasta el şi există, ca spectatorul să privească pe scenă şi la singurătatea în public a personajului.

În seara aceleiaşi zile o întâmplare mi-a dat o lecţie şi mai importantă, mai constructivă. Iată ce s-a întâmplat: m-am dus la conferinţa profesorului X, am întârziat şi am intrat grăbit în sala arhiplină tocmai în clipa în care conferenţiarul, cu vocea înceată, îşi enunţa tezele şi punctele principale ale conferinţei.

- Sst... Mai încet! Nu putem asculta! mi se striga din toate părţile.

Simţindu-mă centrul atenţiei generale, m-am zăpăcit şi am pierdut orice stare de concentrare, întocmai ca la spectacolul experimental cu Othello. Dar pe loc, maşinal, *am îngustat cercul atenţiei până la limitele cercului mic, mobil, iar înăuntrul său toate obiectele-punct au devenit atât de distincte, încât am putut căuta numărul fotoliului meu. Asta m-a liniştit şi mi-a permis să fac acolo, în public, fără să mă grăbesc, exerciţii de îngustare şi lărgire a cercului atenţiei de la mare spre mic şi de la mic spre mare. Făcând asta, am simţit că liniştea mea, lipsa de grabă, siguranţa mea impuneau mulţimii, iar strigătele ei au încetat*. Chiar şi conferenţiarul s-a oprit să mai răsufle. Aşa că mi-a plăcut să reţin asupra mea atenţia tuturor şi să simt că-i am în mînă.

Astăzi, nu în teorie, ci în practică, am cunoscut sau, mai bine zis, am simţit utilitatea cercului mobil al atenţiei.

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici a spus:

- Până acum am avut de-a face cu atenţia îndreptată asupra obiectelor care se găseau în afară de persoana noastră, cu obiecte moarte, neînsufleţite, neîncălzite de „dacă", de „situaţii propuse", de născocirile imaginaţiei. Ne trebuia atenţia - de dragul atenţiei, obiectul - de dragul obiectului. Acum însă vom vorbi despre obiectele şi despre atenţia vieţii interioare, imaginate.

Ce fel de obiecte sunt acestea? Unii cred că dacă priveşti înăuntrul sufletului, vezi acolo toate părţile componente: raţiunea, sentimentele, atenţia, imaginaţia… Viunţov, ia priveşte în sufletul dumitale şi găseşte acolo atenţia şi imaginaţia.

- Unde să le caut?

- De ce nu-l văd pe Ivan Platonovici? Unde e? a întrebat pe neaşteptate Arkadie Nikolaevici.

Toţi au început să se uite, apoi au rămas pe gânduri.

- Unde îţi rătăceşte atenţia? 1-a întrebat Torţov pe Viunţov.

- Îl caută pe Ivan Platonovici prin tot teatrul... Şi a dat o fugă şi pe acasă...

- Şi unde îţi e imaginaţia? a întrebat Torţov.

- Caută tot acolo unde căută atenţia, a hotărât Viunţov, foarte mulţumit.

- Acum aduceţi-vă aminte de gustul icrelor proaspete.

- Mi-am adus aminte, am răspuns eu.

- Unde se găseşte obiectul atenţiei dumitale?

- La început am văzut în faţa ochilor o farfurie mare cu icre pe masă.

- Înseamnă că obiectul a fost în gând, în afară de dumneata.

- Dar viziunea mi-a provocat pe loc senzaţii de gust în gură, pe limbă.

- Adică înăuntrul dumitale, a observat Arkadie Nikolaevici. Într-acolo s-a

îndreptat atenţia dumitale.

- Şustov! Adu-ţi aminte de mirosul somonului.

- Mi-am adus.

- Unde e obiectul?

- La început tot pe farfuria de pe masa de aperitive, îşi aminti Paşa.

- Adică în afară de dumneata.

- Iar apoi undeva acolo, în gură, în nas, într-un cuvânt înăuntrul meu.

- Acum adu-ţi aminte de marşul funebru al lui Chopin. Unde e obiectul? controla Arkadie Nikolaevici.

- La început în afară de mine, în alaiul unei înmormântări. Dar aud sunetele orchestrei undeva, adânc, în urechi, adică înăuntrul meu, explica Paşa.

- Într-acolo e îndreptată atenţia dumitale?

- Da.

- Deci, în viaţa interioară noi creăm la început reprezentări vizuale: ale locului unde s-ar găsi Ivan Platonovici, ale mesei cu aperitive sau ale cortegiului funerar şi, prin aceste reprezentări, stimulăm senzaţiile interioare ale unuia dintre cele cinci simţuri, fixându-ne definitiv atenţia asupra lui. Astfel el se apropie de obiectul din viaţa noastră imaginată, dar nu pe cale directă, ci indirectă - cum să spun? - prin-tr-un alt obiect ajutător. Aşa stă chestiunea cu cele cinci staturi ale noastre.

0 Veliaminova ! Ce simţi când intri în scenă ? a întrebat Torţov.

1 **Nu ştiu, zău, cum să spun, s-a emoţionat frumoasa noastră.**

2 Şi încotro e îndreptată acum atenţia dumitaie ?

3 **Nu ştiu, zău... mi se pare spre cabina actorilor... în culisele... teatrului nostru... înainte de începutul spectacolului... experimental.**

4 Şi ce ifaci în cabina actorilor ?

5 **Nu ştiu cum să mă exprim... mă frământ din pricina costumului.**

6 Şi mu din pricina rolului Caterinci ? a mai întrebat Airkadie Nikolaevici.

7 Şi din pricina Caterinci.

8 Şii ce simţi ?

9 Mă grăbesc, totul îmi scapă din mîinl... mu izbutesc... soneria... şi uite, aici, undeva, şi aici... mă strânge ceva... şi o slăbiciune, de parcă aş fi bolnavă... Vai ! Chiar, într-adevăr, se învârteşte părnîntul cu mine.

Veliaiinimova s-a lăsat pe spătarul scaunului şi şi-a acoperit ochii cu mlîim'ile ei fpumoa.se <http://fpumoa.se>.

- Cum vedeţi, şi de data aceasta s-a repetat acelaşi lucru ; s-au creat reprezentările vizuale ale vieţii de culise înainte de a intra în scenă. Ele

au provocat un ecou în viaţa interioară sau, cu alte cuvinte, au zămislit

trăirea care, în dezvoltarea sa ulterioară, ar fi putut ajunge, poate, şi până

la o adevărată stare de leşin.

Obiectele atenţiei noastre sunt împrăştiate generos în jurul nostru în viaţa reală, dar mai ales în cea imaginată. Aceasta din urmă ne zugrăveşte nu numai lumea într-adevăr existentă, dar şi lucruri fantastice, imposibile în irealitate. Basmul e irealizabil în viaţă, dar el trăieşte în imaginaţie. Acest domeniu e incomparabil mai variat în obiecte, decât realitatea.

Gândiţi-vă deci ce material inepuizabil avem pentru atenţia noastră interioară.

Dair greutatea constă în faptul că obiectele vieţii noastre imaginate sunt

nestatornice şi adesea imperceptibile. Dacă lumea concretă, materială, care ne înconjura pe scenă, cere un bun antrenament al atenţiei, pentru obiectele imaginate, nestatornice aceste exigenţe faţă de atenţie cresc de mult mat multe ori.

- Cum să dezvoltăm în noi statornicia obiectului atenţiei interioare ? am întrebat eu,

- Absolut în acelaşi fel în care dezvolţi atenţia exterioară. Tot ce ştiţi 'despire ea se referă în aceeaşi măsură şi da obiectele interioare, şi la atenţia interioară.

10 înseamnă că şi în viaţa interioară şi imaginată putem să ne folosim de obiectele-punct apropiate, mijlocii şi depărtate, de cercurile atenţiei mici, mijlocii, mari, imobile şi mobile ? îl descoseani eu pe Torţov.

11 Doar le simţi în dumneata. Asta înseamnă că ele există şi trebuie să te foloseşti de ele.

Continuând confruntarea obiectelor exterioare cu cele interioare şi a atenţiei interioare cu ce,a exterioară, Arkadie Nikolaevici a spus :

12 Ţii minte cât erai de distras de gaura neagră a deschiderii scenei de la ceea ce se petrecea pe scenă ?

13 Sigur că ţin minte 1 am exclamat eu.

14 Să ştii că şi atenţia interioară se desprinde uneori pe scenă de viaţa rolului prin amintirile artistului din viaţa sa proprie omenească. De aceea şi în domeniul atenţiei interioare are loc o luptă permanentă între atenţia justă şi cea nejustă, între cea utilă şi cea dăunătoare pentru rol.

Atenţia dăunătoare ne depărtează de la linia justă şi ne trage de partea cealaltă a rampei, spre saila de spectacol sau dincolo de hotarele teatrului.

- Va să zică, pentru dezvoltarea atenţiei interioare trebuia să, facem în gând aceleaşi exerciţii pe care ni le-aţi arătat la timpul lor pentru atenţia exterioară ? am vrut eu să precizez întrebarea.

- Da ! a confirmat Arkadie Nikolaevici. Vă trebuie şi acum, ca şi atunci, în primul rând exerciţii care vă ajută pe scenă să vă desprindeţi atenţia de ceea ce nu e nevoie să observaţi, de ceea ce nu trebuie să gândiţi şi, în al doilea rând, exerciţii care vă ajută să vă fixaţi atenţia interioară asupra a ceea ce îi trebuie rolului. Numai în astfel de condiţii atenţia va deveni puternică, ascuţită, concentrată, constantă, atât în exterior, cât şi în interior. Asta cere o muncă grea, îndelungată şi sistematică.

- Fireşte că în specialitatea noastră atenţia interioară e de primă importanţă, pentru că cea mai mare parte a vieţii artistului, pe scenă, în procesul de creaţie, se desfăşoară pe planurile visării şi născocirii, în sitnaţiile propuse inventate. Toate acestea trăiesc nevăzut în sufletul artistului şi stot accesibile numai atenţiei interioare.

E greu să te concentrezi cu toată făptura asupra obiectului interior mobil în condiţiile creaţiei în public, stând în fă,ţa a o mie de oameni, e greu să te concentrezi cu toată fiinţa ta asupra obiectului interior nestabil, să înveţi .să te uiţi la el pe scenă cu ochii sufletului tău. Dar obişnuinţa şi munca învinq toate piedicile.

15 Pirobabil că pentru asta .sunt exerciţii speciale ? am întrebat eu.

16 Sunt destule în procesul şcolar şi apoi în munca scenică. Ea, ca şi creaţia, oare de la atenţia exterioară şi, îndeosebi, de :1a cea inferioară, o activitate .aproape neîntreruptă. Dacă elevul său artistul înţelege asta şi se comportă conştient faţă de specialitatea lui acasă, la şcoală şi pe scenă, dacă el e destul de disciplinat în această privinţă şi e întotdeauna concentrat interior, atunci poate fi liniştit: atenţia lui va căpăta antrenamentul necesar pentru munca, curentă, chiar şi fără exerciţii speciale.

Dar o asemenea muncă conştiincioasă, zilnică, cere o mare voinţă, fermitate şi tărie şi nu oricine le are. De aceea atenţia se poate antrena şi în viaţa particulară, nu numai în munca scenică. În acest scop, faceţi aceleaşi exerciţii ca şi pentru dezvoltarea imaginaţiei. Ele sunt la fel de valabile şi pentru atenţie.

Când vă culcaţi şi stingeţi lumina, obişnuiţi-vă să revedeţi în fiecare seară, în gând, toată viaţa zilei care a trecut, căutând să vă mărunţiţi amin tirile până ila ultima .limită, adică : dacă vă gândiţi la pirînzul sau la dejunul din ziua trecută, străduiţi-vă .să vă amintiţi şi să vedeţi nu numai bucatele pe care le-,aţi mâncat, dar şi veselă cu care vi s-au servit felurile, precum şi aşezarea ei pe masă. Amintiţi-vă şi de gândurile şi sentimentele provo câte de conversaţiile de ia masă şi gustul a ceea ce aţi mâncat. Alteori aduceţi-vă aminte nu de ziua care a .trecut, ci de momentele mai îndepărtate aile vieţii voastre. I

Revedeţi şi mai amănunţit, în gând, locuinţele, camerele, locurile în care aţi trăit cândva sau v-aţi plimbat şi, când vă aduceţi aminte de lucruri separate, folosiţi-vă în gând de ele. Asta vă va readuce la o acţiune consecventă, bine cunoscută cândva, şi la linia vieţii care a fost. Verificaţi-le amănunţit şi pe ele cu atenţia voastră interioară.

Căutaţi să vă amintiţi cât se poate mai limpede de cei apropiaţi de voi, vii şi morţi. Atenţia are un rol mare în această muncă şi găseşte prilejuri noi pentru exerciţii.

…anul 19..

Astăzi, Arkadie Nikolaevici şi-a continuat lecţia neterminată. El a spus :

- Atenţia şi obiectele, după cum ştiţi, trebuie să fie extrem de stabile în artă. N-am nevoie de o atenţie care lunecă ta suprafaţă. Creaţia cere o concentrare completă a întregului organism - realizată deplin. Cum să obţinem deci obiectul stabil şi atenţia cuvenită lui ? Voi o ştiţi. De aceea, să controlăm pe viu. Nazvanov ! Urcă-te pe scenă şi uită-te la cutia cu bec de pe masa rotundă.

M-am urcat pe scenă. Lumina s-a stins repede, cu excepţia unei singure lămpi, care a devenit pentru mine singurul obiect. Dar peste un minut, am urât-o. îmi venea să trrntesc lampa pe jos, atât mi se părea de plictisitoare.

Când am mărturisit această lui Arkadie Nikolaevici, el mi-a reamintit: - Dumneata ştii că nu însuşi obiectul, nu lampa, ci născocirea atrăgătoare a imaginaţiei îndreaptă pe scenă atenţia către obiect. Născocirea îl regenerează şi cu ajutorul situaţiilor propuse face obiectul atrăgător. Incon-joară-1 deci cât mai repede cu frumoasele, emoţionantele născociri ale fanteziei dumitale. Atunci lampa plictisitoare se va transforma şi va deveni stimulentul creaţiei.

S-a făcut o pauză lungă, în timpul căreia eu mă uitam la lampă, dar nu puteam inventa nimic pentru motivarea privirii mele. În sfârşit lui Torţov i s-a făcut milă de mine.

- Am să te ajut. Acest bec să fie pentru dumneata ochiul pe jumătate deschis al unui monstru din basme, care doarme. În întunericul adânc nu i se vede trupul uriaş. Are să-ţi pară cu atât mai îngrozitor. Spune-ţi aşa : ,.Dacă născocirea ar deveni o realitate, ceaş face ?" Tot aşa s-ar gândi la acest lucru uo prinţ din basme, înainte de a intra în luptă cu zmeul. Rezolvă această problemă după logica simplă omenească : din ce parte e mai prielnic să năvăleşti asupra unei fiare dacă ea e cu botul îndreptat spre dumneata şi cu coada departe, în cealaltă parte. Chiar dacă planul năvălirii e prost întocmit, chiar dacă eroul din basm ar fi făcut mai bine, totuşi dumneata vei inventa ceva şi-ţi vei îndrepta atenţia şi gândul asupra obiectului. Aşa[1] se va trezi, imaginaţia. Ea te va coprinde şi va

da naştere dorinţei de acţiune. Şi o dată ce ai început să acţionezi, înseamnă că ai acceptat obiectul, ai crezut în el, te-ai legat de el. înseamnă că a apărut scopul şi atenţia dumitale s-a rupt de tot ce e în afară de scenă. Dar asta e numai începutul regenerării obiectului atenţiei.

Temă pe care o aveam de rezolvat îmi părea grea. Dar mi-am amintit că „dacă" nu 'forţează şi nu stoarce sentimentul, el cere numai un răspuns „după o logică omenească", cum s-a exprimat Arkadie Nikolaevici. Deocamdată trebuie numai să hotărăsc : din ce parte e mai indicat să năvălesc asupra monstrului ? Apoi am început să judec logic şi consecvent: „ce înseamnă această lumină în întuneric ?" mă întrebam singur. E ochiul pe jumătate deschis al unui balaur care dormitează. Dacă e aşa, atunci el se uită drept la mine. Trebuie să mă ascund de el. Dar mi-a fost frică să mă mişc. Ce e de făcut ? Cu cât judecam mai mult şi mai amănunţit întrebarea pusă, cu atât devenea mai important pentru mine obiectul atenţiei. Şi cu cât eram mai preocupat de el, cu atât mă hipnotiza mai puternic. Deodată becul a clipit şi eu am tresărit. Apoi a început să ardă mai taire. Mă orbea şi în acelaşi timp mă emoţiona, mă speria. M-am dat înapoi, pentru că mi s-a părut că zmeul rn-a văzut şi s-a mişcat. I-am spus-o lui Airkadie Nikolaevici.

- În sfârşit, ai izbutit să recunoşti existenţa obiectului marcat! El a încetat să mai existe în forma iui iniţială şi parcă a şi dispărut, iair în locul lui a apărut altul, mai puternic, întărit de născocirea tulburătoare a imaginaţiei (a fost un bec - a devenit un ochi). Un obiect astfel transformat creează ca răspuns o reacţie interioară ©moţională, O asemenea atenţie, nu numai că se interesează de obiect, dair ea antrenează în muncă întregul aparat creator al artistului şi îşi continuă împreună cu el activitatea ei creatoare.

Trebuie să ştiii să renaşti un obiect, apoi însăşi atenţia, transfarmînd-o din una irece - spirituală, raţională - într-una caldă, înfierbântată, afectivă. Această terminologie e acceptată în limbajul nostru actoricesc. De altfel denumirea de „atenţie senzitivă" nu ne aparţine nouă, ci psihologului I. I. Lapşin, care a folosit-o pentru prima oară în cartea sa Creaţia artistică '.

În încheiere, am să vă spun că atenţia afectivă ne e deosebit de necesară şi preţioasa în munca de creaţie tocmai pentru „crearea vieţii spiritului omenesc a rolului", adică pentru îndop ţintirea ţelului principal al artei noastre. Judecaţi acum care e însemnătatea atenţiei senzitive în oreaţia noastră.

După mine, Torţov i-a chemat pe scenă pe Şustov, pe Veselovski, pe Puşcin şi a prelucrat cu ei teme analoage. Nu le -mai descriu, ca să nu mă repet.

…anul 19..

Unchiul meu s-a îmbolnăvit. Am întârziat la scoată. În timpul lecţiei am fost chemat ta telefon de repetate ori. Până la urmă, a trebuit să plec înainte de sfîirşitul lecţiei. Dacă voi mai adăuga la această perturbare şi faptul că eram distrat, ceea ce mă împiedica să pătrund cele spuse de Torţov, va ifi explicabil de ce astăzi notele mele de la lecţie sunt îmbucăta-ţite şi fără continuitate.

Am intrat în clasă în timpul unei discuţii aprinse cu Veselovski. Se vede că el spusese că i se pare nu numai greu, dar şi imposibil să ai în

acelaşi timp grijă de rol, de metodele tehnice, de spectatori (pe caire nu poţi să-i dai afară din cercul atenţiei), de cuvintele rolului, de replicile partenerului, de sufler, iar uneori şi de încă câteva obiecte deodată.

- Cîtă atenţie trebuie pentru asta ?! exclamă deznădăjduit Veselovski.

Uite, dumneata te simţi lipsit de putere pentru o asemenea muncă, iar jongleirul-călăreţ din circ o scoate perfect la capăt cu o sarcină şi mai grea» riscându-şi

totodată şi viaţa. într-adevăr : el trebuie să se balanseze cu picioarele şi cu trupul pe spinarea calului care galopează, să urmărească cu ochii echilibrul bățului pus pe frunte, pe al cărui vârf se învârteşte p farfurie mare şi, în afară de asta, trebuie să jongleze cu trei sau patru mingi. Câte obiecte deci are el simultan! Şi, totuşi, mai e şi în stare să-şi îndemne

băirbăteşte calul.

Jonglerul poate să facă toate acestea pentru că omul are o atenție multiptană şi nici un plan nu-1 împiedică pe celălalt.

Numai la început e gireu. Din fericire multe lucruri, datorită obişnuinței^ devin automate la noi. Şi atenția poate să devină automată. "Sigur că dacă voi ați crezut până acuma că actorul lucrează după inspirație, cu singura condiție de ,a avea talent, va, trebui să vă schimbați părerea. Talentul fără muncă e numai un material crud, nelncrat.

Nu ştiu cum s-a isprăvit discuția, deoarece am fost chemat la telefon şi a trebuit să mă duc după un doctor.

Ond rn-am întors la teatru, în clasă, ham găsit pe Govorkov slînd la rampă cu ochii holbați în chip nefiresc, în timp ce Arkadie Nikolaevici căuta cu căldură să-l convingă de ceva,

17 Ce s-a întâmplat ? Despre ce discută ? am întrebat pe un vecin.

18 Govorkov a spus că „nu trebuie să-ți iei ochii de la public", râdea vecinul meu.

- Noi jucăm în fața mulțimii ! exclamă el.

Dar Arkadie Nikolaevici protestă şi spunea că nu se poate privi „la public".

N-o să mă opresc asupra discuției însăşi; o să notez numai în ce condiții, după părerea lui Torțov, poți să-ți îndrepți ochii în direcția spectatorilor.

- Să admitem că priviți spre un perete imaginar, care ar fi trebuit să-1 despartă pe artist de sală. Ce poziție ar trebui să ia ochii artistului îndreptați asupra unui obiect-punct foarte apropiat care se găseşte pe pe rețele imaginar ? Ar fi nevoiți să se uite cruciş, la fel ca atunci când te uiți la vârful propriului tău nas.

Şi ce face actorul în marea majoritate a cazurilor ? Uitându-se pe perete, după un obicei căpătat o dată pentru totdeauna, el îşi îndreaptă ochii la parter, acolo unde e fotoliul regizorului, al criticului sau al admiratoarei. Atunci pupila lui nu mai priveşte sub acel unghi vizual pe care îl cere natura noastră când e vorba de un obiect apropiat. Nu cumva presupuneți că însuşi actorul, partenerul lui şi spectatorul n-au să observe o asemenea greşeală fiziologică ? Nu cumva sperați că veți înşela cu un lucru atât de nefiresc experiența voastră proprie şi experiența noastră omenească ?

Acum o să iau un alt caz : aveți nevoie, potrivit rolului vostru, să vă uitați departe, la nemărginirea mării, acolo unde se zăreşte pânza unei bărci caire se pierde la orizont.

Vă aduceți aminte ce poziție iau pupilele ochilor când ne uităm în depărtare ?

Ele devin drepte de tot, aşa încât amândouă razele privirii se întind aproape paralel una cu alta. Ca să obții o asemenea poziție a pupilelor, trebuie parcă să străpungi peretele din fund al parterului, să-ți găseşti' în gând cel mai îndepărtat punct imaginat şi să-ți opreşti atenția asupra lui.

Şi ce face ,în schimb artistul ? El, ca întotdeauna, îşi îndreaptă totuşi ochii spire parter, spire regizor, critic sau admiratoare.

Nu cumva credeți că şi în acest caz nefiresc poți să te înşeli şi pe tine şi pe

spectatori ?

Când vă veți învăța cu ajutorul tehnicii să puneți obiectul la locul lui adevărat şi vă veți fixa atenția asupra lui, când veți înțelege importanța spațiului pe scenă, pentru unghiul vizual, atunci să priviți înainte spre spectatori, să zburați cu privirea dincolo de ei sau, dimpotrivă, mici să n-ajungeți cu privirea până la ei. Deocamdată însă, feriți-vă de obiceiul de a înşela fizic. Asta produce anumite devieri ale atenției într-un aparat tânăr, nefortificat încă.

19încotro să mă uit deci, deocamdată ?... a întrebat Govarkov.

20 Deocamdată uitați-vă la dreapta, la stânga, la linia de sus a deschiderii scenei. Să nu vă fie teamă, spectatorul vă va vedea ochii. Când va fi nevoie, ei se vor întoarce singuri spre obiectul imaginat, care s-ar găsi, chipurile, de partea cealaltă a rampei. Asta se va face de la sine, instinctiv şi just. Dar fără această necesitate interioară subconştientă, feriți-vă de a privi drept, spre un perete inexistent sau' în depărtare, până nu se va forma în vod o psihotehnică necesară pentru asta.

Eu am fost iarăşi chemat la telefon şi de data aceasta nu m-am mai întors în clasă.

…anul 19..

La lecția de astăzi, Arkadie Nikolaevici a spus :

- Ca să epuizăm complet partea practică a funcției atenției artistice, e necesair să mai vorbim despre ea ca despre o armă pentru obținerea materialului creator.

Artistul trebuie să fie atent nu numai pe scenă, ci şi în viață. El trebuie să se concentreze cu toată ființa lui asupra a ceea ce îi trezeşte atenția.

El trebuie să se uite nu ca un om de irînd, distrat, ci cu pătrundere, în a dineul lucrului pe caire îl observă.

Altfel, metoda' noastră creatoare s-ar fi dovedit unilaterală, străină de adevăr, de viață, de contemporaneitate şi cu nimic legată de ele.

Sunt oameni care posedă de la natură darul observației. Ei observă fără să vrea şi-şi întipăresc puternic în memorie tot ce se petrece în jurul lor. În atacă de asta, ei ştiu să aleagă din ceea ce au observat tot ce e mai însemnat, mai interesant, mai tipic, mai colorat. Ascultându-i pe aceşti oameni, vezi şi înțelegi ceea ce scapă atenției oamenilor cu prea puțin spirit de observație, caire nu ştiu în viață să privească, să vadă şi să vorbească pitoTesc despre cele percepute.

Din păcate, nu oricine posedă o asemenea atenție, atât de necesatră artistului, care să găsească esențialul, caracteristicul.

Adesea oamenii nu ştiu s-o facă nici măcar de dragul intereselor lor personale elementare. Cu atât mai mult ei nu ştiu să privească atent şi să asculte, de dragul cunoaşterii adevărului vieții, pentru o sensibilă şi precaută apropiere de oameni, pentru o verosimilă creație artistică. Aceste calități aparțin numai oamenilor excepționali. De câte oiri nu suferi în fața orbirii omeneşti care face câteodată din oameni buni de la natură mişte tirani Ifără voie ifață de cei ce le sîmt aproape sau îi preface pe deştepți în proşti caire nu mai văd ceea ce se petrece în fața ochilor lor !

Oamenii nu ştiu să distingă după chip, după privire, după timbrul vocii, în ce stare sufletească se găsesc interlocutorii lor, nu ştiu să privească şi să vadă adevărul complicat al vieții, nu ştiu să asculte atent şi să audă ou adevărat. Dacă ei air şti să facă toate astea, creația air ii nesfîirşit mai bogată, mai fină şi mai adâncă. Dair nu poți introduce în om ceea ce nu i-a dat natura ; poți doar să te sileşti să dezvolți şi să completezi măcar puținul pe care îl aire.

Acest lucru cere, în domeniul atenției, o muncă enormă, timp, dorință şi exerciții sistematice.

Cum să-i învățăm pe cei care observă pirea puțin să observe şi să vadă ceea ce le dă natura şi viața ? înainte de toate trebuie să li se explice cum să privească şi să vadă, să asculte şi să audă, nu numai ce e irău, ci, în special, ifirumosul. Frumosul înalță sufletul, trezeşte în el cele mai bune sentimente, care lasă urme adânci, de neşters, în memoria afectivă şi în cealaltă. Cel mai frumos lucru e natura însăşi. Pătrundeți cât mai stăruitor cu privirea în ea. La început priviți o floare, sau o frunză, sau o pânză de păianjen, sau florile de gheață de pe fereastră şi aşa mai departe. Toate astea sunt pperele de artă ale celei mai mari pictorițe - natura. Căutați să definiți în cuvinte ceea ce vă place în ele. Asta va obliga atenția să pătrundă mai puternic în obiectul observat, să se comporte mai conştient față de el, pentru prețuirea lui, să pătrundă mai adânc în esența lui. Nu dis prețuiți nici părțile sumbre ale naturii ; nu uitați că printre fenomenele negative, stat ascunse cele pozitive, că în ceea ce e hidos există şi 'frumos, întocmai după cum în frumos există şi urât. Dar frumosul adevărat nu se teme de urâciune. Adesea uirîtul pune mai bine în valoare frumosul.

Căutați şi una şi alta, definiți-le în cuvinte, cunoaşteți-le şi învățați să le vedeți. Fără asta, reprezentarea frumosului devine unilaterală, dulceagă, drăgălaşă, sentimentală, ceea ce e primejdios pentru artă.

Apoi cercetați în acelaşi fel şi operele de artă, literatură, muzica, obiectele din muzee şi altele ; cercetați tot ce vă cade sub ochi şi vă ajută să vă formați un gust bun şi dragoste pentru frumos.

Dar nu faceți acest luciru cu ochiul rece al omului de laborator cu creionul în mînă. Adevăratul artist se consumă o dată cu tot ce se petrece în jurul lui, el se simte atras de viață care devine obiectul studiului şi pasiunii lui, înghite cu lăcomie ceea ce vede, se străduieşte să păstreze cele primite dinafară nu ca un stat ist ici an, ci, ca un artist, nu numai în carnețelul lui, dair şi în inimă. Căci ceea ce capătă el nu e un material simplu, ci un material creator viu, palpitant. Într-un cuvânt, nu se ppate lucra în artă la rece. Avem nevoie de un anumit grad de înflăcărare, ne e necesară atenția afectivă. Asta se referă şi la procesul căutării materialului pentru creație. Astfel, de exemplu, când sculptorul caută bucățile de marmură ca să creeze din ele o Venera, căutarea îl emoționează. într-o nuanță a pietrei sale sau în alta, într-o vină sau în alta, el presimte şi simte trupul creațiunii sale viitoare. Şi la noi, artiştii scenei, la baza oricărui proces de alegere a materialului creator se află atracția. Asta, firește, nu exclude munca imensă a rațiunii. Dar nu se poate gândi oare la cald şi nu la rece ? Deseori în-tîmplarea ne ajută în viață să stimulăm natural şi puternic atenția ; atunci chiar un om distrat devine un bun observator. Să vă povestesc, de pildă, un episod din viața mea.

M-am dus pentru o anume chestiune la un scriitor renumit, care ,mi-e drag. Gândi am fost introdus în cabinetul lui, am încremenit de mirare : biroul lui era supraîncărcat de manuscrise, de hârtii, de cărți, oare mărturiseau munca creatoare recentă a poetului, iar alăituri de masă, o tobă mare turcească, nişte talgere, un trombon imens şi nişte pupitre de orchestră, care nu încăpuseră în salonul vecin. Ele fuseseră introduse în cabinet prin uşă enormă cu două canaturi, larg deschisă. În încăperea vecină domnea haosul: mobila era în dezordine, împinsă spre pereți, iar suprafața eliberată era plină de pupitre.

„Nu cumva poetul creează aici, în această îngrămădire, în sunetele tobei, talgerelor, trombonului ?" m-am gândit eu. Asta nu era oare o descoperire neaşteptată, care ar atrage atenția chiar a unui om cu mai puțin spirit de observație şi l-ar obliga să

facă orice ca să înțeleagă şi să explice enigma ? Nu e de mirare că şi atenția mea s-a încordat şi a început să lucreze cu toată energia.

Vai! Dacă artiştii s-ar interesa de viata piesei şi a rolului aşa cum m-am interesat eu atunci de ceea ce se petrecea în casa scumpului meu scriitor ! Dacă ei ar pătrunde întotdeauna cu acelaşi spirit de observație în viața reală, în ceea ce se petrece în jurul lor ! Ce bogat material creator ar avea ! în asemenea condiții, la un artist adevărat procesul căutării s-ar săvârşi aşa cum se cuvine.

Nu trebuie să uităm totuşi că nu e greu să observăm când realitatea care ne înconjoară atrage singură atenția noastră asupra ei şi ne trezeşte interesul. Atunci totul se săvârşeşte de la sine, pe cale firească. Dar ce e de făcut când nimic nu-ți aprinde curiozitatea, nu te emoționează, nu te împinge la întrebări, la presupuneri, la cercetarea a ceea ce vezi ?

lată, de pildă, închipuiți-vă că aş fi nimerit în odaia renumitului scriitor nu în ziua unei repetiții a orchestrei, ci într-o perioadă obişnuită, când pupitrele ar fi fost scoase şi toată mobila ar fi stat la locul ei. Aş fi văzut în apartamentul iubitului meu scriitor o rânduială obişnuită, aproape mic-burgheză, care n-ar fi spus nimic, la prima vedere, sentimentului meu, n-ar fi caracterizat în nici un fel viața celebrului locuitor al apartamentului, n-ar fi stimulat cu nimic atenția, curiozitatea şi imaginația, nu m-ar fi împins la întrebări, presupuneri, observații sau cercetări.

În cazul acesta ar fi fost necesar sau un spirit de observație natural, absolut excepțional, o atenție ascuțită, care să te ajute să observi trăsăturile şi nuanțele tipice, aproape imperceptibile, ale vieții oamenilor, sau un imbold fizic, un brânci, o metodă ajutătoare, care să contribuie la stimularea atenției ce dormitează.

Dar calitățile naturale excepționale nu depind de noi. în ceea ce priveşte metoda tehnică, trebuie întâi s-o găseşti, s-o aplici, să te înveți s-o stăpâneşti. Deocamdată folosiți ceea ce ați şi încercat în practică şi vă e bine cunoscut. Vorbesc despre imboldul dat imaginației, care v-a ajutat la timpul său s-o stimulați atunci când era lipsită .de acțiune. Această metodă va trezi atenția, vă va scoate din starea de observator rece al vieții altora şi va stimula elanul vostru creator.

Ca şi mai înainte, puneți-vă întrebări şi răspundeți la ele cinstit, sincer : cine, ce, când, unde, de ce, pentru ce se întâmplă ceea ce observați voi ? Definiți în cuvinte ceea ce găsiți frumos, tipic, în odaie, în lucrurile care vă interesează, ce caracterizează mai mult pe stăpânii lor. Determinați destinația camerei şi a obiectelor. întrebați-vă şi răspundeți: de ce sunt aşezate mobilele şi celelalte lucruri aşa şi nu altfel şi ce obişnuințe ale stă-pînilor lor ne sugerează ele ? Uite, de pildă, gândiți-vă la cazul amintit de mine chiar acuma, adică de vizită la iubitul meu scriitor. Întrebați-vă : „De ce arcuşul, şalul turcesc şi daireaua sunt aruncate pe divan ? Cine se ocupă aici de dansuri şi de muzică ? însuşi stăpânul său încă cineva ?" Ca să răspundeți la întrebare, va trebui să-1 căutați pe acest „cineva" necunoscut. Cum să-1 găsiți ? Cu ajutorul întrebărilor, cercetărilor, presupunerilor ? După pălăria de damă care e trântita pe jos se poate presupune prezența unei femei în apartament. Lucrul acesta e confirmat şi de portretele de pe masa de scris şi din ramele strânse într-un colț şi neatârnate încă pe pereți, după ocuparea recentă a locuinței. Căutați de asemenea să cercetați albumele aruncate pe mese. Veți găsi peste tot multe fotografii ale uneia şi aceleiaşi femei: în unele fotografii e frumoasă, în altele nu e frumoasă, dar întotdeauna e picantă, originală. Asta vă va dezvălui o taină : după capriciile cui este condusă viața casei, cine se ocupă aici de pictură, de dansuri şi cine dirijează orchestra. Presupunerile imaginației voastre, întrebările, zvonurile care se creează în jurul numelui acelui om vestit vă vor sugera multe lucruri. Din ele veți afla că

celebrul scriitor e îndrăgostit de femeia aceea, că ea e eroina pieselor, romanelor şi povestirilor lui. Poate vă veţi teme că aceste presupuneri, completări şi născociri ale voastre, pe care va trebui să le admiteţi fără să vreţi, vor denatura materialul adunat de voi din viaţă ? Să nu vă fie teamă ! Adesea completările personale (dacă crezi în ele) nu fac decât să dea relief materialului.

Vă voi povesti un caz pentru confirmarea acestui gând : Odată, uitîn-du-mă la trecătorii de pe bulevard, am văzut o bătrână grasă şi înaltă, care împingea un cărucior de copil în care, în locul copilului, se afla o colivie cu un scatiu. Pesemne că femeia care trecuse pe lângă mine pusese colivia în cărucior, ca să n-o ducă în mînă. Dar mi-a venit poftă să văd altfel realitatea şi mi-am spus că bătrâna îşi înmormântase toţi copiii şi nepoţii-, că nu-i mai rămăsese pe lume decât o singură fiinţă iubită - scatiul din colivie - şi iat-o cum îl plimbă pe bulevard, aşa cum şi-a plimbat pe aici, de curând încă, ultimul ei nepot iubit. O asemenea răstălmăcire e mai ascuţită, mai scenică, decât însăşi realitatea. De ce oare să nu-mi întipăresc în minte, în chipul acesta, observaţiile mele ? Eu nu sunt doar un statistician, care are nevoie de exactitate în informaţiile culese ; eu sunt un artist, pentru care au importanţă emoţiile creatoare.

Tabloul cules din viaţă, colorat cu propria mea imaginaţie, trăieşte în memoria mea până în prezent şi cere să fie adus pe scenă.

După ce vă veţi deprinde să observaţi viaţa care vă înconjura şi să căutaţi în ea material creator, trebuie să vă îndreptaţi spre studierea materialului cel mai necesar pentru noi, pe care se bazează în special creaţia noastră. Vorbesc despre acele emoţii pe care le căpătăm prin comunicarea personală, nemijlocită - de la suflet la suflet - cu obiectele vii, adică cu oamenii.

Materialul afectiv ne e cu deosebire preţios pentru că din el se formează „viaţa, spiritului omenesc a rolului", creaţiune care e scopul prindpal al artei noastre. Obţinerea acestui material e grea, pentru că el e nevăzut, imperceptibil, nedeterminat şi se simte doar lăuntric.

E adevărat că multe procese intime sufleteşti se reflectă în mimică, în ochi, în glas, în vorbire, în mişcări şi în tot aparatul nostru fizic. Asta uşurează sarcina observatorului, dar nici în asemenea condiţiuni nu e uşor să înţelegi esenţa umană, pentru că oamenii îşi deschid şi îşi arată rareori sufletul aşa cum e el într-adevăr. în majoritatea cazurilor, ei îşi ascund sentimentele şi atunci masca lor înşală, nu-1 ajută pe observator, ba îi îngreunează şi mai mult ghicirea sentimentului ascuns.

Psihotehnică noastră n-a elaborat încă metode pentiu uşurarea îndeplinirii tuturor proceselor descrise, de aceea îmi rămâne să mă limitez la câteva sfaturi practice, care vă vor fi uneori de un ajutor oarecare. Sfaturile mele nu sunt noi şi constau în următoarele: când lumea interioară a omului pe care-1 observi se dezvăluie prin atitudinile, ideile, elanurile lui, sub influenţa situaţiilor oferite de viaţă, urmăriţi atenţi aceste comportări şi studiaţi situaţiile, comparaţi-le unele cu altele şi întrebaţi-vă : „De ce omul a procedat aşa sau altfel, ce se petrece în mintea lui ?" Trageţi din toate acestea concluziile corespunzătoare, determinaţi-vă atitudinea faţă de obiectul observat şi înţelegeţi, cu ajutorul acestei munci, structura sufletului lui.

Când, după o observare şi cercetare îndelungată şi pătrunzătoare, acest lucru vă va izbuti, atunci artistul va căpăta un bun material creator. Dar se întâmpla ca viaţa interioară a omului observat să nu fie accesibilă cunoaşterii noastre, ci numai intuiţiei. în cazul acesta, e necesar să pătrunzi în ascunzişurile adânci ale sufletelor străine şi să cauţi acolo, cu aşa-numitele antene ale sensibilităţii tale proprii, material pentru creaţie. În acest proces, avem de-a face cu cea mai subtilă atenţie şi observaţie de origine

subconştientă. Atenţia noastră obişnuită nu e destul de pătrunzătoare pentru a putea săvârşi procesul de căutare a materialului în sufletele celorlalţi oameni.

Dacă aş căuta să vă conving că psihotehnică noastră actoricească e destul de formată pentru un asemenea proces, aş spune un neadevăr, care n-ar aduce nici un folos practic cauzei.

în acest proces atât de complicat al căutării celui mai fin material emoţional creator, care nu se supune cunoaşterii noastre, nu ne rămâne decât să ne bazăm pe înţelepciunea noastră de toate zilele, pe experienţa omenească, pe sensibilitate, pe intuiţie. Să aşteptăm ca ştiinţa să ne ajute să găsim o metodă mai practică de a ne apropia de un suflet străin; să ne învăţăm să ne orientăm în chip logic în desfăşurarea sentimentelor, în psihologie, în ştiinţa caracterului. Poate că asta ne va ajuta să elaborăm unele metode pentru căutarea materialului creator subconştient nu numai în viaţa exterioară, dar şi în viaţa interioară a oamenilor.

VI - DESTINDEREA MUŞCHILOR

…anul 19.

Iată ce s-a întâmplat:

Intrând în clasă, Arkadie Nikolaevici ne-a chemat pe scenă, pe Malo-letkova, pe Viunţov şi pe mine, şi ne-a pus să repetăm exerciţiul cu arderea banilor. Am început să jucăm.

La început, în prima parte, totul a mers bine. Dar apropiindu-ne de punctul tragic, am simţit că ceva a şovăit în mine, apoi s-a închis, s-a strâns... acolo... aici... M-am înfuriat. „N-am să cedez !" am hotărât eu şi, ca să caut ajutor dinafară, am apăsat cu toată puterea pe un obiect oarecare, care s-a nimerit să fie o scrumieră de sticlă. Dar cu cât o apăsam mai tare, cu atât se strângeau mai tare supapele sufleteşti. Şi, cu cât se strângeau mai mult supapele, cu atât mai tare apăsam pe scrumieră. Deodată ceva a trosnit şi s-a spart. Am simţit în acelaşi timp o durere puternică, înţepătoare ; un lichid cald mi-a muiat mîna. Foaia de hârtie albă care se găsea pe masă s-a colorat în roşu. Manşetele mele erau roşii. Sângele ţâşnea din mâna mea ca dintr-o fântână.

M-am speriat, am simţit că se învârteşte casa cu mine şi mi s-a făcut rău. Nu ştiu dacă am leşinat sau nu. Ţin minte că era învălmăşeală. Îi ţin minte pe Rahmanov şi pe Torţov. Unul îmi strângea mîna de mă durea, iar celălalt o lega cu sfoară. La început m-au sprijinit, apoi m-au dus pe sus. Qovorkov răsufla greu deasupra urechii mele din cauza greutăţii poverii. M-a mişcat atitudinea lui faţă de mine. Mi-amintesc, ca prin ceaţă, de doctorul şi de durerea pe care mi-a pricinuit-o el. Apoi o slăbiciune şt mai mare... ameţeală... Se vede că am leşinat.

Viaţa mea teatrală s-a întrerupt pentru o bucată de vreme. Fireşte că s-au întrerupt şi însemnările în jurnalul meu. Nu e loc în el pentru viaţa mea particulară, mai ales pentru una plictisitoare şi monotonă, ca zăcerea în pat.

…anul 19. .

Adineauri a fost la mine Şustov şi mi-a povestit în culori vii ceea ce se întâmpla la şcoală.

Se vede că accidentul care s-a petrecut cu mine a influenţat asupra

programului studiilor şi a determinat un pas grăbit înainte în domeniul educării trupului. Torţov a spus :

„Trebuie să încălcăm programul strict sistematic, consecvenţa lui teoretică şi să vă vorbesc, înainte de timpul cuvenit, despre unul dintre cele mai însemnate momente ale muncii artistice; despre procesul destinderii muşchilor.

Adevăratul loc al acestei probleme e acolo unde se va vorbi despre tehnica exterioară, adică despre educarea corpului. Dar faptele ne arată cu stăruinţă că e mai just să ne oprim chiar acum asupra acestei probleme, la începutul programului, când este vorba despre tehnica interioară, sau, mai just, despre psihotehnică.

Nu vă puteţi închipui cât rău îi fac procesului creator convulsia musculară şi crispările fizice. Când ele se manifestă în organul vocal, oameni cu un glas minunat din naştere încep să răguşească, să hârâie sau ajung până la pierderea capacităţii de a vorbi. Când crisparea se iveşte în picioare, actorul umblă că un paralitic; când crisparea e în mâini, ele înţepenesc, se transformă în bețe şi se ridică ca nişte bariere de cale ferată. Aceleaşi crispări, cu toate urmările lor, se petrec în şira spinării, pe gât, pe umeri. Ele urâţesc de fiecare dată artistul şi-1 împiedică să joace. Dar mai rţău decât oricând e atunci când crisparea se stabileşte pe faţă şi o schimonoseşte, o paralizează sau îi împietreşte mimică. Atunci ochii ies din orbite, convulsia muşchilor dă o expresie neplăcută feţii, necorespunzătoare cu sentimentul pe care-1 trăieşte artistul. Crisparea poate să apară în diafragmă şi în alţi muşchi care participă la procesul respiraţiei şi atunci stânjeneşte acest proces şi tăie răsuflarea. Toate aceste condiţiuni nu pot să nu dăuneze trăirii, întruchipării exterioare a acestei trăiri şi stării de spirit a artistului.

Vreţi să vă convingeţi de felul în care încordarea fizică paralizează toată activitatea, toate acţiunile noastre, de felul în care încordarea muşchilor împiedică viaţa psihică a omului ? Haide să facem o experienţă : uite acolo, pe scenă, un pian. încercaţi să-1 ridicaţi".

Elevii s-au încordat puternic şi au ridicat pe rând colţul pianului greu.

„înmulţeşte repede, cât timp ţii pianul, 37 cu 9 ! a poruncit Torţov unui elev. Nu poţi ? Atunci adu-ţi aminte de toate magazinele de pe strada dumitale, începând de la răspântie. Nici asta nu poţi ? Ei, atunci fredonează cavatină din Faust. Nu iese ? încearcă să simţi gustul rinichilor marinaţi sau adu-ţi aminte de senzaţia pe care o ai când atingi un pluş mătăsos, sau de mirosul de ars".

Elevul, ca să îndeplinească sarcinile date de Torţov, a lăsat colţul pianului pe care-1 ţinea cu mare încordare în sus şi, odihnindu-se o clipă, şi-a amintit de toate cele întrebate, le-a recunoscut şi a început să răspundă la ele pe rând, provocând în sine acele senzaţii care i se cereau.

„Astfel - a rezumat Torţov - ca să răspunzi la întrebările mele, ţi-a trebuit să laşi pianul greu, să-ţi destinzi muşchii şi numai după aceea să te laşi în voia amintirilor.

Asta nu ne arată oare că încordarea musculară împiedică munca interioară şi, cu atât mai mult, trăirea ? Atâta timp cât există o încordare fizică, nu poate fi vorba despre un sentiment adevărat şi despre o viaţă sufletească normală a rolului. De aceea, înainte de a începe să creezi, trebuie să-ţi pui în ordine muşchii, ca ei să nu încătuşeze libertatea acţiunii. Dacă însă nu vom face acest lucru, atunci vom ajunge să ne purtăm pe scenă aşa cum se povesteşte în cartea Viaţa mea în artă. Acolo se spune că un artist, din pricina încordării, strângea pumnii şi-şi înfigea unghiile în palmă sau îşi zgârcea degetele de la picioare şi apăsa asupra lor cu toată greutatea trupului lui.

Şi iată un nou exemplu şi mai convingător : catastrofa lui Nazvanov ? El a suferit consecinţele călcării legilor naturii şi ale forţării ei. Să se facă mai repede sănătos,

săracul de el, şi nenorocirea care i s-a întâmplat să-i servească şi lui, şi nouă tuturor, ca exemplu instructiv de ceea ce nu trebuie să mai facem de acum înainte pe scenă şi de ceea ce e necesar să smulgem din noi o dată pentru totdeauna".

21 Şi e cu putinţă să lepădăm o dată pentru totdeauna crispările şi sforţările fizice ? Ce-a spus despre asta Arkadie Nicolaevici ?

22 Arkadie Nikolaevici ne-a amintit de ceea ce e scris în cartea Viaţa mea în artă despre artistul care suferea de încordări musculare puternice. El şi-a format obiceiul unui autocontrol neîntrerupt, mecanic. De cum păşea pe scenă, muşchii lui se destindeau de la sine, se eliberau de surplusul de contractare. Acelaşi lucru i se întâmpla şi în momentele grele de creaţie pe scenă.

23 Asta e uimitor ! l-am invidiat eu pe fericitul acela.

24 Dar munca temeinică a artistului nu e violată numai de spasmul puternic muscular. Chiar cea mai neînsemnată crispare, într-un loc oarecare pe care nu ţi-l descoperi deodată, poate să paralizeze creaţia, continuă să-şi aducă aminte Paşa cuvintele lui Torţov. Iată, de pildă, o în-tînaplare din practică, care confirmă aceste cuvinte. O actriţă avea un talent şi un temperament minunate, dar nu le vădea întotdeauna. Izbutea numai în momente rare, întâmplătoare. Foarte des sentimentul ei era înlocuit cu o simplă încordare fizică (sau, cum se spune la noi, cu o „um-fiare în pene"). S-a lucrat foarte mult cu ea pentru destinderea muşchilor şi s-a izbutit să se realizeze mult, dar nici asta n-a ajutat-o decât în parte. S-a observat absolut întâmplător că în momentele dramatice ale rolului sprânceana dreaptă a artistei se încordă puţin de tot. I s-a propus să-şi creeze un obicei mecanic : în momentul de trecere către un pasaj mai greu, să înlăture orice încordare de pe faţă, până la o eliberare deplină. Când îi izbutea acest lucru, atunci toată încordarea trupului slăbea de la sine. Actriţa parcă renăştea, trupul ei devenea uşor, expresiv, iar faţa, acum mobilă, exprima viu trăirea vieţii sufleteşti a rolului; sentimentul ieşea liber la suprafaţă din ascunzişurile subconştientului, parcă ar fi fost scos dintr-un sac, în libertate. Artistă îşi dădea seama de libertatea asta, scotea la iveală cu bucurie ceea ce se ascundea în sufletul ei, şi asta o inspiră.

…anul 19..

Umnovîh, care m-a vizitat astăzi, m-a asigurat că Torţov ar fi spus că trupul nu poate fi eliberat total de toate încordările de prisos. O astfel de sarcină ar fi, pare-se, nu numai nerealizabilă, dar chiar inutilă. Şustov însă mă asigură, tot din cele auzite de la Torţov, că e necesar să-ţi des-tinzi totdeauna muşchii, atât pe scenă, cât şi în viaţă. Dacă n-o faci, crisparea şi convulsiile pot să ajungă la limitele extreme şi să sugrume germenul sentimentului viu în momentul creaţiei.

Totuşi, cum să rezolvi contradicţia : nu e cu putinţă să destinzi pe deplin muşchii, dar e necesar să-i destinzi ?

Şustov, care a venit la mine după Umnovîh, mi-a spus aproximativ următoarele lucruri asupra aceleaşi probleme:

- La oamenii nervoşi, încordările musculare involuntare sunt inevitabile în toate momentele vieţii.

La actor, fiindcă şi el e om, încordările musculare vor apărea întotdeauna când joacă în public. Dacă reduci încordarea din spate, ea va apărea în umeri; dacă o îndepărtezi de acolo, vezi că a trecut la diafragmă. Şi aşa, tot timpul vor apărea crispări musculare când ici, când colo. De aceea trebuie să duci o luptă permanentă şi neobosită cu această slăbiciune, să n-o întrerupi niciodată. Nu se poate să nimiceşti răul, însă e

necesar să lupți cu.el. Lupta constă în faptul că trebuie să faci să se nască în tine un observator sau un controlor.

Rolul controlorului e greu : el trebuie atât în viață, cât şi pe scenă, să urmărească neobosit ca să nu apară nicăieri un surplus de încordare, crispări, convulsii musculare. Când se ivesc crispările, controlorul trebuie să le îndepărteze. Acest proces de autocontrol şi de îndepărtare a surplusului de încordare trebuie să fie dus până la o deprindere mecanică, inconştientă. Mai mult decât atât, autocontrolul trebuie transformat într-o obişnuință normală, într-o necesitate firească şi nu numai pentru momentele liniştite ale rolului, dar mai ales pentru minutele de înalt avânt nervos şi fizic.

25 Gum ?! nu înțelegeam eu. Să nu te încordezi în clipe de emoție ?!

26 Nu numai să nu te încordezi, ci, dimpotrivă, să-ți destinzi cât se poate de tare muşchii, a confirmat Şustov.

Arkadie Nikolaevici a spus - a continuat Paşa - că artiştii, în clipele de avânt puternic, sub influența unui surplus de efort se încordează şi mai tare. Ştim cum se reflectă asta în creație. De aceea, ca să nu te poticneşti în momentele de elan puternic, trebuie să ai grijă mai ales de cea mai deplină, mai absolută eliberare a muşchilor de încordare. Obişnuința unui neîntrerupt autocontrol şi a luptei cu încordarea trebuie să devină o stare normală a artistului pe scenă. Ea trebuie obținută cu ajutorul unor exerciții îndelungate şi a unui antrenament sistematic. Trebuie să ajungi până acolo încât, în clipele de mare avânt, obişnuința de a-ți destinde muşchii să devină mai normală decât necesitatea de a te încordă, a spus Paşa.

27 Şi e posibil ?!

28 Arkadie Nikolaevici afirmă că e posibil. Să se creeze încordarea - spunea el - dacă nu poți s-o eviți. Dar pe urmă să apară intervenția controlului.

Fireşte că în formarea obişnuinței mecanice trebuie să te gândeşti mult la început la controlor şi să-i dirijezi acțiunea, şi asta te distrage de la creație. Dar pe urmă destinderea muşchilor, sau măcar tendința spre destindere în clipele de emoție, devine un fenomen normal. Trebuie să lucrezi zilnic, sistematic pentru a căpăta această deprindere şi nu numai în orele de curs şi la exercițiile de acasă, ci şi în viața reală, în afară de scenă, adică în timpul în care omul se culcă, se scoală, mănâncă, se plimbă, lucrează, se odihneşte, într-un cuvânt în toate momentele existenței lui. Trebuie ca pe acest controlor muscular să-1 înrădăcinezi în natura ta fizică, să faci din el o a doua natură. Numai în acest caz controlorul muscular ne va ajuta în momentul creației. Dacă însă vom lucra pentru destinderea muşchilor doar în orele sau minutele destinate pentru aceasta, atunci nu vom obține rezultatul dorit, pentru că asemenea exerciții, limitate de timp, nu formează o obişnuință care să devină deprindere inconştientă, mecanică.

Când m-am îndoit de posibilitatea îndeplinirii a ceea ce mi-a explicat Y Şustov, el mi 1-a dat ca exemplu pe însuşi Torțov. În primii ani ai acti-/ vității sale artistice, când se afla într-o stare de nervozitate intensă, încordările musculare ajungeau la el până aproape de convulsiile extreme. Dar de când şi-a format înăuntrul lui acel controlor mecanic, s-a creat în el necesitatea ca, atunci când nervozitatea e acută, să nu-şi încordeze muşchii, ci, dimpotrivă, să-i destindă.

Toi astăzi m-a vizitat şi dragul nostru Rahmanov. Mi-a transmis salutări din partea lui Arkadie Nikolaevici şi mi-a spus că 1-a însărcinat să-mi arate câteva exerciții,

„Tot n-are ce face Nazvanov cât stă în pat - a adăugat Arkadie Nikolaevici - atunci să fie silitor. Acum ăsta e cea mai potrivită ocupație pentru el".

Iată un exercițiu : trebuie să mă culc pe spate pe o suprafață netedă şi tare (de

pildă pe podea) şi să observ care sunt grupurile de muşchi care se încordează fără să fie necesar.

Pentru a-ți recunoaşte mai limpede senzațiile interioare, poți să determini prin cuvinte locurile crispate şi să-ți spui: „crispare în umăr, în gât, în omoplat, în şale".

Trebuie să-ți destinzi numaidecât una după alta încordările pe care le observi şi să le cauți mereu pe cele noi.

Am încercat, în prezența lui Rahmanov, să fac un exercițiu mai simplu, culcat, nu pe podeaua tare, ci pe patul moale. îmi destindeam muşchii încordați şi lăsam doar ce mi se părea mie că e necesar ca să-mi sprijine greutatea corpului şi numeam acele locuri: „Amândoi omoplații şi sacrum". Totuşi Ivan Platonovici a protestat:

- Dragul meu, indienii ne învață că trebuie să stăm culcați, cum stau culcați copiii mici şi animalele. Ca animalele ! a repetat el ca să mă convingă. Fii sigur !

Apoi Ivan Platonovici mi-a explicat pentru ce e nevoie de asta. Să văzut că dacă culci un copil sau o pisică pe nisip şi-i laşi să se liniştească sau să adoarmă şi pe urmă îi ridici precaut, pe nisip rămâne imprimată forma trupului lor întreg. Dacă faci aceeaşi experiență cu un om matur, atunci pe nisip vor rămâne numai urmele omoplaților şi ale sacrumului, care au fost proptite mai puternic. Celelalte părți ale corpului însă, mulțumită unei încordări permanente, cronice, obişnuite, a muşchilor, s-au sprijinit mai slab de nisip şi nu s-au imprimat pe el.

Ca să te asemeni cu copiii când te culci şi să obții forma trupului tău pe o suprafață moale, trebuie să te eliberezi de orice încordare a muşchilor. O asemenea stare îi dă trupului cea mai bună odihnă. După o oră sau o jumătate de oră de asemenea odihnă, poți să devii atât de proaspăt, cum n-ai să izbuteşti în alte condiții nici în decursul unei nopți întregi. Nu degeaba conducătorii caravanelor recurg şi ei la asemenea procedee. Ei nu pot să rămână mult timp în deşert şi sunt nevoiți să-şi reducă somnul la minimum. Durata odihnei se completează la ei cu o deplină eliberare a corpului de încordarea musculară,'ceea ce dă forțe noi organismului obosit.

Ivan Platonovici se foloseşte zilnic de această metodă, între ocupațiile de peste zi şi cele de seară. După zece minute de odihnă, el se simte complet înviorat. Fără acest repaus, el n-ar putea rezista la munca pe care trebuie s-o îndeplinească zilnic.

După plecarea lui Ivan Platonovici, l-am chemat în odaie pe cotoiul nostru şi l-am culcat pe una dintre cele mai moi perne ale divanului, pe care i se imprimă bine forma trupului. M-am hotărât să învăț de la el cum trebuie să stai culcat şi să te odihneşti cu muşchii destinşi.

Arkadie Nikolaevici spune: „Artistul, ca şi pruncul, trebuie să învețe totul de la începutul începuturilor : să se uite, să umble, să vorbească şi aşa mai departe, îmi aminteam eu. Noi ştim să facem toate astea îți viață. Dar nenorocirea e că: în marea majoritate a cazurilor le facem prost, nu aşa cum e lăsat de la natură. Pe scenă trebuie să te uiți, să umbli, să vorbeşti altfel: mai bine, mai normal decât în viață, mai aproape de natură ; în primul rând, pentru că lipsurile, la lumina rampei, devin foarte evidente, în al doilea rând, pentru că aceste lipsuri influențează şi asupra stării generale a actorului pe scenă."

Aceste cuvinte se referă probabil şi la poziția culcării. Iată de ce stau culcat împreună cu cotoiul pe divan. Mă uit cum doarme şi încerc să-1 imit. De altfel, nu e o treabă uşoară să stai culcat aşa că nici un muşchi să nu se încordeze şi ca toate părțile corpului să atingă suprafața pe care stai culcat. Nu. spun că ar fi greu să remarci şi să precizezi care anume muşchi se încordează. Nu e o rroare dcşteptăciune nici să-t eliberezi de un surplus de contractare. E rău însă că abia izbuteşti să scapi de o încordare

şi imediat apare alta, o a treia şi aşa la nesfârşit. Cu cât eşti mai atent la crispările şi coinvulsiunile trupului tău, cu atât se creează mai multe. Datorită acestui fapt te înveţi să deosebeşti în tine senzaţii pe care înainte nu le observai. Aceste condiţii te ajută să găseşti crispări mereu noi şi, cu cât găseşti mai multe, cu atât descoperi altele. Am reuşit câtva timp să mă eliberez de încordările din spinare şi de la gât. Nu pot spune că aş fi simţit prin asta o refacere fizică, dar în schimb mi-a devenit limpede cât de multe încordări musculare de prisos avem, încordări de care m-are nimeni nevoie, care sunt dăunătoare şi pe care nici nu le bănuim. Când însă îţi aminteşti de încruntarea trădătoare a sprâncene!, atunci începe să-şi fie teamă de-a binelea de încordarea fizică. Cu toate că n-am obţinut o destindere deplină a tuturor muşchilor, totuşi simt gustul desfătării pe care o voi încerca cu timpul, când voi obţine o mai deplină libertate musculară.

Greutatea principală constă în faptul că te încurci în senzaţiile musculare. Din pricina asta încetezi să mai ştii unde-ţi sunt mâinile şi unde ţi-e capul.

Cât sunt de obosit după exerciţiile de astăzi!

O asemenea poziţie nu te odihneşte!

...Acum, stând culcat, am izbutit să-mi destind cele mai puternice crispări şi să îngustez cercul atenţiei până la vârful propriului meu nas. Din pricina asta, mi s-a făcut un fel de pâclă în cap, ca atunci când îţi vine ameţeală, şi am adormit aşa cum doarme cotoiul meu, Cot-Cotovici. Deci, destinderea musculară simultană cu îngustarea cercului atenţiei e un remediu bun împotriva insomniei.

…anul 19..

Astăzi a venit Puşcin şi mi-a povestit lecţia despre disciplină şi antrenament. Ivan Pilatonovici, conform indicaţiilor lui Torţov, i-a pus pe elevi să stea în cele mai variate atitudini, nu numai orizontal, dar şi în poziţia verticală - adică şezând, şezând pe jumătate, stând în picioare, în genunchi, apoi izolaţi, în grupuri, folosindu-se de scaun, de masă şi de alte mobile, în toate aceste poziţii trebuie, ca şi atunci când stai culcat, să deosebeşti muşchi care se încordează de prisos şi să-t numeşti. Se înţelege de la sine că o încordare sau alta a unor muşchi e necesară în orice atitudine. Să se încordeze aceşti muşchi, dar numai ei, nu şi cei învecinaţi, care trebuie să rămână liniştiţi. Trebuie, de asemenea, să ţii minte că există încordare şi încordare ; poţi să contractezi muşchiul necesar pentru atitudine atât cât e nevoie, dar poţi să duci încordarea până la limita spasmului, a convulsiei. Un asemenea surplus de sforţare e extrem de dăunător pentru atitudine şi pentru creaţie.

Povestind amănunţit ce s-a îrttiîmplat în clasă, simpaticul Puşcin mi-a propus să facem împreună acele exerciţii. Eu, firește, am fost de acord, cu toată slăbiciunea mea şi a primejdiei de a-mi redeschide rana, oare se cicatriza. Aici s-a petrecut o scenă demnă de pana lui Jerome K. Jerome. Uriaşul Puşcin, roşu şi transpirat din cauza sforţărilor, sufocându-se şi gâfâind, se prăvălea pe podea şi lua cele mai neobişnuite atitudini. Eu stăteam culcat alături de el, slab, lung, palid, cu mâna bandajată, într-o pijama cu dungi, întocmai ca un clovn de circ. Câte tumbe n-am făcut cu simpaticul grăsun ! Am stat culcaţi separat, apoi alături; am luat atitudini de gladiatori care se luptă ; ba mă ridicam eu şi Puşcin stătea culcat, de parcă era istovit, ba stătea el în picioare şi eu în genunchi; ba luam amândoi o atitudine de rugăciune sau'stăteam drepţi ca doi grenadiri.

Toate aceste poziţii cer o permanentă destindere a unuia sau altui grup de muşchi şi o intensă verificare din partea controlorului. Pentru asta e nevoie de o bună educare a atenţiei, care să ştie să se orienteze repede, să deosebească senzaţiile fizice şi

să le examineze. Când e vorba de o atitudine complicată, e mult mai greu să deosebeşti încordările necesare de cele care nu sunt necesare, decât atunci când stai culcat. Nu e uşor să le fixezi pe cele necesare şi să reduci pe cele de prisos. În această îndeletnicire încetezi să înţelegi ce se dirijează şi cu ce.

De, cum a plecat Puşcin, m-am dus repede să iau cotoiul. De la cine să învăţ moliciunea şi libertatea mişcărilor dacă nu de la el!

Şi, într-adevăr, e de neimitat! E uimitor !

Câte poziţii nu i-ara născocit, şi cu capul în jos, şi într-o parte, şi' pe spate! El a stat sprijinit pe fiecare labă în parte, pe toate patru deodată şi pe coadă. Şi în toate aceste poziţii se putea observa cum se încordă în prima secundă, dar imediat, cu o uşurinţă neobişnuită, se destindea, îndepărtă încordările de prisos şi le fixă pe cele necesare. Înţelegând ce se cere de la el, Cot-Cotovici lua o atitudine şi îi acorda exact atâta putere cât trebuia. Pe urmă se liniştea, gata să rămână în poziţia luată atîfc cât era nevoie. Ce adaptabilitate neobişnuită ! În timpul şedinţelor mele cu Cot-Cotovici a apărut 'deodată, pe neaşteptate... cine credeţi ? !... Cum să explic o asemenea minune ? !

A venit Govo-rkov !!!

Cât m-am bucurat de venirea lui!

Încă .de atunci când eram în stare de semiconştienţă, când, pierzând mult sânge, eram culcat în braţele lui, iar el mă purta şi răsufila -din greu la urechea mea, am simţit vag căldura care emana din inima lui. Astăzi, această impresie s-a repetat. L-am văzut altfel, nu aşa cum ne obişnuise-răm să-1 vedem. El îşi exprima chiar cu totul altfel decât de obicei părerea despre Torţov şi mi-a povestit un amănunt interesant de la lecţie.

Vorbind despre destinderea muşchilor şi despre exerciţiile necesare pentru menţinerea unei atitudini, Arkadie Nikolaevici şi-a adus aminte de o întâmplare din viaţa lui : el a avut prilejul o dată, la Roma, într-o casă particulară, să asiste la o discuţie CU o americană. Ea ,se interesa de restaurarea statuilor antice .care, până în timpurile noastre, au ajuns sfărî-mate : fără mâini, fără picioare, fără cap, cu trupul schilodit, din care ou s-au păstrat decât fragmente. Americană încerca să ghicească din fragmentele păstrate atitudinea statuii. Pentru asta, ea trebuise ®M studieze legile de menţinere a echilibrului corpului omenesc şi să se înveţe, prin experienţă proprie, să determine locul centrului de greutate la fiecare atitudine pe care o lua. Americană îşi formase un simţ absolut excepţional de aşi stabili într-o clipită poziţia centrului de greutate şi OU era posibil s-o faci să-şi piardă echilibrul. Putea fi împinsă, aruncată, i se putea .pune piedici, făcută să ia atitudini în care s-ar fi părut că e imposibil să stai, dar ieşea întodeuna învingătoare. Ceva mai mult, mică şi firavă cum era, ea a doborât la pământ cu un brânci uşor un bărbat destul de puternic. A făcut acest lucru tot mulţumită cunoaşterii legilor echilibrului. Americană ştia locurile primejdioase în care trebuie lovit adversarul ca să-i strice echilibrul şi să-] doboare fără sforţări.

Torţov nu a aflat secretul artei ei. Dar, în schimb, pe baza unei serii întregi de demonstraţii la care a asistat, el a înţeles cât de important este să ştii să găseşti locul centrului de greutate care condiţionează echilibrul. El a văzut până în oe măsură se poate spori mobilitatea, agilitatea şi adaptabilitatea trupului, în care muşchii fac numai lucrul pe care li-1 porunceşte simţul echilibrului, puternic dezvoltat. Arkadie Nikolaevici ne cerea tuturor să studiem această artă (cunoaşterea centrului de greutate al propriului nostru trup).

De la cine să înveţi dacă nu de la Cot-Cotovici ? De aceea, după plecarea lui Govorkov, am început un joc nou cu animalul : îl împingeam, îl aruncăm, îl răsuceam, căutam să-1 urnesc din loc, dar asta s-a dovedit imposibil. Cădea numai atunci când voia

el singur.

…anul 19,.

A fost Puşcin la mine şi mi-a povestit cum a controlat Arkadie Nikolaevici munca de antrenament şi disciplină. Am aflat că astăzi au fost introduse unele completări substanțiale : Torțov a cerut ca fiecare atitudine să fie nu numai verificată de 'Controlorul personal, eliberată mecanic de încordare, dar şi motivată de născocirea imaginației, de situațiile propuse şi de „dacă". Din acest moment, ea încetează să mai fie atitudine ca atare şi capătă o temă activă, devine acțiune. într-adevăr, să admitem că arn ridicat mâinile în sus şi-mi spun :

„Dacă ,aş sta aşa şi deasupra mea într-un pom înalt ar atârna o piersică, cum ar trebui să procedez, ce ar trebui să fac ca s-o iau ?"

„Ajunge să crezi în această născocire de dragul acestei teme active - să iei numaidecât piersica - şi atitudinea pasivă se va transforma într-o acțiune vie, autentică. Simțiți numai adevărul din această acțiune şi natura însăşi vă va veni într-ajutor : surplusul de neîncredere va slăbi, iar încrederea necesară se va înferi şi asta se va întâmpla fără amestecul tehnicii conştiente.

Pe scenă nu trebuie să existe atitudini nemotivate. Gonvenționailul teatral nu are ce căuta în creația adevărată şi în arta serioasă. Dacă însă convenționalul e necesar dintr-un motiv oarecare, atunci trebuie întemeiat, el trebuie să servească esenței interioare, iar nu frumuseții exterioare.

Mai departe, Puşcin a povestit că la lecția de astăzi au fost făcute câteva demonstrații de probă, pe care mi le-a şi ilustrat pe loc. Simpaticul grăsun s-a culcat în chip comic pe divan, luând prima poziție care s-a nimerit: şi-a lăsat jumătate de trup pe marginea divanului, şi-a apropiat fața de podea şi a întins o mînă înainte. A ieşit o poziție absurdă, lipsită de sens. Se simțea că îi e incomod şi că nu ştia care dintre muşchi trebuiesc încordați şi care destinşi. A făcut atunci apel la controlor, care i-a indicat atât încordările necesare, cât şi pe cele de prisos. Dar grăsunul nu reuşea să-şi găsească o atitudine liberă, firească, în care toți muşchii să lucreze just.

Deodată a exclamat: „Uite un gândac mare! să-1 strivim repede!"

În aceeaşi clipă el s-a întins spre un punct oarecare, spre gîndacui imaginat că să-1 strivească şi dintr-o dată toți muşchii s-au aşezat la locul lor şi au început- să lucreze just. Poziția a devenit justificată, credeai în toate amănuntele ei: şi în mâna întinsă, şi în trupul care atârnă, şi în piciorul rezemat de spatele divanului. Puşcin a încremenit, strivind gîndacui închipuit, şi era limpede că aparatul lui trupesc îndeplinea just această sarcină.

Natura conduce organismul viu mai bine decât conştiința şi prea slăvită tehnică actoricească.

Toate exercițiile recomandate astăzi de Torțov trebuiau să-i facă pe elevi să-şi dea seama că, pe scenă, fiece atitudine luată sau fiece poziție a corpului are trei momente.

Primul : surplusul de încordare inevitabil la fiecare atitudine nouă şi la emoțiile pricinuite de interpretarea în public.

Al doilea : eliberarea mecanică de un surplus de încordare, cu ajutorul controlorului.

Al treilea : motivarea sau justificarea atitudinii în cazul în care ea ttU-i dă artistului încredere în el însuşi.

încordare, eliberare şi justificare. „încordare, eliberare şi justificare", repeta

Puşcin luându-şi rămas bum de la mine.

El a plecat. Cu ajutorul cotoiului am verificat întâmplător şi am înțeles sensul exercițiilor arătate acum.

Iată cum s-a întâmplat: ca să mi-1 câştig pe „profesorul meu", l-am culcat alături de mine, am început să-1 alint şi să-1 desmierd.

Dar el, în loc să stea culcat, a sărit jo^ peste mîna mea, a stat la pândă şi, uşor, aproape neauzit, a început să se furişeze în colțul odăii, unde se vedea că îşi simțise victima.

Nu puteai să nui-l admiri în clipa aceea. Eu îi 'urmăream atent fiecare mişcare. Ca să rru-1 scap pe cotoi din câmpul meu vizual, a trebuit să mă îndoi că „omul-şarpe" de la circ. Cum aveam mîna bolnavă legată în eşarfă, a ieşit o atitudine destul de grea. M-arn folosit pe loc de ea ; ca s-o verific, am recurs la proaspătul meu controlor al încordărilor musculare pe toată lungimea corpului. În prima secundă, totul era cum nu se poate mai bine ; se încordau numai muşchii care trebuiau să se încordeze. E şi firesc. Era o temă vie şi natura însăşi acționa. Dar a fost de ajuns să mut atenția de la cotoi la mine însumi şi deodată totul s-a schimbat. Atenția mea s-a împrăştiat, ici şi colo au apărut crispări musculare, iar încordarea necesară s-a intensificat peste măsură, aproape până la convulsie musculară. Muşchii învecinați au început, de asemenea, să lucreze fără să fie nevoie. Tema vie şi acțiunea au încetat şi a intrat în vigoare spasmul actoricesc obişnuit, în care trebuie să lupți cu „.destinderea muşchilor" şi eu „justificarea".

În timpul acesta mi-a căzut un papuc. M-am aplecat să-1 încalț şi ■să-i închei catarama. Din nou rezultatul a fost o atitudine dificilă, încordată, cu mâna mea rănită, pusă în eşarfă.

Am controlat şi atitudinea asta cu ajutorul controlorului!

Şi ce să vezi 1 Câtă vreme atenția mi-a fost îndreptată spre acțiune, totul a fost în ordine, grupurile de muşchi necesare atitudinii se încordau puternic, iar în muşchii liberi nu se observa un surplus de sforțare. Dar cum 'm-am desprins o clipă de acțiunea însăşi şi a dispărut tema, cum m-am dedicat autoobservării fizice, a apărut un prisos de încordare, iar încordările arocesare s-au transformat în crispări.

Iată încă un exemplu bun pe care, parcă dinadins, mi 1-a adus întîttl-plarea. Adineauri, pe când mă spălam, mi-a alunecat săpunul din mână şi s-a rostogolit între lavabou şi dulap. A trebuit să întind mâna sănătoasă după el, iar pe cea bolnavă s-o țin în aer. A rezultat iar o atitudine nefirească. Controlorul meii nu dormea. Din proprie inițiativă el controla încordarea muşchilor. Totul s-a dovedit în ordine: Se încordau numai grupele da muşchi motorii necesari.

„Ia să repet la comandă aceeaşi atitudine !" mi-am spus. Şi am repetat-o. Dar... săpunul fusese ridicat şi nu mai exista o necesitate reală de a adopta această atitudine. Tema vie a dispărut, a rămas atitudinea moartă. Când am controlat acțiunea muşchilor, s-a văzut că cu cât mă comportam mai conştient față de atitudine, cu atât Se iveau mai multe încordări inutile şi cu atât mai greu era să le desluşeşti şi să le cauți pe cele necesare.

Dar iată că a început să mă preocupe o dungă închisă de pe acelaşi loc unde căzuse adineauri săpunul. M-am întins s-o ating şi am înțeles ee era. Dunga era o crăpătură în podea. Dar nu e vorba de ea, ci de faptul că şi muşchii mei, şi încordarea lor firească s-au dovedit din nou în deplină ordine. După aceste probe, mi-am dat seama limpede că tema vie şi acțiunea adevărată (în viața reală sau imaginată, bine întemeiată pe situațiile propuse, în care să creadă sincer însuşi artistul care creează) atrag firesc în lucru natura însăşi. Numai ea este în măsură să ne dirijeze complet muşchii, să-i

încordeze şi să-i destindă normal.

…anul 19..

Acum am aţipit pe divan.

În somnul acesta uşor, mă neliniştea ceva. Trebuia făcut ceva... Să scriu poate o scrisoare ?... Cui ?... Apoi am înţeles că asta a fost ieri, iar astăzi... astăzi sunt bolnav şi trebuie să-mi schimb pansamentul...

Nu, pansamentul e de la sine înţeles... dar... Puşcin a fost, mi-a spus ceva... şi eu n-am notat... ceva foarte important. Da, mi-amintesc : mâine repetiţie generală... cu Othello... şi eu stau culcat în chip incomod... înţeleg, totul a devenit clar... amândoi umerii mi s-au ridicat din pricina efortului, deoarece unii muşchi s-au încordat tare... atât ie tare că nu mas pot să-i destind... Iar controlorul hoinăreşte prin tot trupul... şi mă trezeşte. Ei, slavă domnului, i-am destins ! Am găsit cu totul alt punct de sprijin şi mă simt bine, comod, mult mai bine... Parcă m-am înfundat şi mai adânc în divanul moale, pe care stau culcat... Şi uite că iarăşi am uitat ceva. Adineauri ţineam minte şi nu ştiu de ce am uitat.

Da... înţeleg, iarăşi controlorul, nu, mai bine zis inspectorul. Inspectorul muşchilor... E mai sugestiv. M-a trezit iar o clipă şi am înţeles că crisparea e în spinare. Dar nu numai în spinare, ci şi în umeri... şi degetele de la piciorul stâng îmi sunt zgârcite.

Şi aşa, mereu, pe jumătate aţipit, eu căutam în mine, împreună cu controlorul, crispări. Ele nu încetează nici acum când scriu.

Acuma mi-aduc aminte că aceeaşi nelinişte de neînţeles m-a cuprins şi ieri, în prezenţa lui Puşcin, şi cu trei zile înainte de venirea doctorului a trebuit chiar să stau jos, din pricină că mă supăra ceva la-coloana vertebrată. M-am aşezat - şi mi-a trecut.

Ce e asta ? Tot timpul se ivesc crispări în mine ? Neîntrerupt ? De ce oare n-a fost şi înainte aşa ? Pentru că nu le observăm şi nu exista încă în mine controlorul ? Asta înseamnă că el s-a născut, trăieşte acum în mine ? Sau chiar mai muit decât atâta : tocmai pentru că el acţionează eu găsesc mereu crispări noi în mine, pe care înainte nu le observam. Sau toate acestea sunt crispări vechi, permanente, pe care abia acum încep să le simt conştient în mine. Cine va rezolva asia ?

Dar un lucru e sigur ; că în mine se petrece ceva nou... care n-a **fost** înainte.

…anul 19.,

După spusele lui Şustov, Torţov a trecut de la imobilitate la gest şi iată cum i-a adus pe elevi la acest lucru şi ce concluzii a tras.

Lecţia a avut loc în sală.

A pus pe toţi elevii să stea în rând, ca la inspecţie. Torţov le-a poruncit să ridice mâna dreaptă şi toţi ca unul au executat porunca.

Mâinile s-au ridicat greu în sus, ca nişte bariere de cale ferată. în acelaşi timp, Rahmanov pipăia muşchii umerilor tuturor şi spunea : „Nu merge, spatele trebuie destins. Toată mâna e încordată..." şi aşa mai departe.

„Nu ştiţi să ridicaţi mâinile", a hotărât Torţov.

Sar părea că sarcina care ne fusese dată era simplă de tot, totuşi nimeni n-a putut s-o îndeplinească. Se cerea de la elevi o acţiune, cum s-ar spune, „izolată", numai pentru unele grupe de muşchi care conduc mişcările umărului; toţi ceilalţi muşchi - ai gâtului, ai spatelui, mai ales ai şalelor - trebuiau să rămână liberi de orice încordare. Aceştia din urmă, precum se ştie, înclină adesea tot trupul în partea opusă mîi-nii

ridicate, ca un ajutor pentru mişcarea care se produce.

Aceşti muşchi învecinaţi, încordaţi de prisos, îi amintesc lui Torţov de clapele stricate ale unui pian, care se încalecă atunci când sunt lovite. Din această pricină, o dată cu nota „do" răsună şi „şi", şi „do diezul" învecinat. Frumoasă ar fi muzica executată cu un astfel de instrument ! Frumoasă e deci şi muzica mişcărilor noastre, dacă ele acţionează în felul clapelor stricate ale unui pian. Nu e de mirare că în asemenea condiţii mişcările noastre sunt neprecise, improprii, ca ale unei maşini prost unse. E necesar să se facă aşa că mişcările să fie tot atât de precise ca tonurile clare ale pianului. Fără această, conturul mişcării rolului nu va fi limpede, iar redarea vieţii lui interioare şi exterioare va fi neprecisă, neartistică. Cu cât e mai subtil sentimentul, cu atât mai multă precizie şi plasticitate cere el de la întruchiparea lui fizică.

- Eu, după lecţia de azi, am impresia - mi-a spus mai departe Şustov - că Arkadie Nikolaevici ne-a deşurubat ca un mecanic, ne-a desfăcut pe toţi în bucăţi, în oase, în încheieturi şi în muşchi separaţi, le-a spălat pe toate, le-a curăţat, le-a uns, apoi le-a adunat iar, le-a pus la locurile lor dinainte şi le-a înşurubat din nou. Mă simt mai flexibil, mai sprinten, mai expresiv după lecţia de astăzi,

- Şi ce-a mai fost ? am întrebat eu, interesat de povestirea lui Şustov.

- Se cerea de la noi - îşi aducea aminte Paşa - ca în timpul ac ţiunii grupurilor de muşchi „izolaţi" - ai umerilor, mâinilor, spatelui sau ai picioarelor - toţi ceilalţi să rărtlînă fără nici un fel de încordare. Aşa, de pildă, la ridicarea braţului cu ajutorul grupului muşchilor de la umăr şi la încordarea lor în felul cuvenit, antebraţul, cotul, mîna, dege tele şi încheieturile lor trebuiau să atârne în jos şi toate grupele cores punzătoare ale muşchilor trebuiau să fie complet libere, moi, neîncordate.

- Şi aţi izbutit să obţineţi realizarea a ceea ce vi s-a cerut ? m-am interesat eu.

v

29La drept vorbind, nu, a recunoscut Paşa. Noi ghiceam numai, presirnţeam senzaţiile care se vor formă cu timpul în noi.

30Dar cum, era greu ceea ce vi se cerea ? nu înţelegeam eu.

- La prima vedere părea uşor. Totuşi, nici unul dintre noi n-a putut să îndeplinească tema aşa cum se cuvenea ! E nevoie de o pregă tire specială. Ce să-i faci! Trebuie să prefaci din nou tot ce e în tine, de la suflet până la trup, din cap până în picioare, şi să te adaptezi exigen ţelor artei noastre sau, mai bine zis, exigenţelor naturii însăşi. Căci arta se înţelege bine cu ea. Natura noastră e alterată de viaţă şi de obiceiurile proaste, inoculate ei. Lipsurile care în viaţă trec nebăgate în seamă devin vădite în faţa unei rampe luminate şi izbesc ochii spectatorilor.

De altfel, asta e şi de înţeles : teatrul înfăţişează viaţă omenească în spaţiul îngust al cadrului scenic la fel ca într-o diafragmă fotografică. Această viaţă introdusă într-o deschidere scenică e privită cu binoclul, cum priveşti o miniatură cu lupa. Datorită acestui fapt, nici un fel de amănunt cât de mic nu va scăpa atenţiei spectatorilor. Dacă în viaţă sunt suportabile mâinile care se ridică în sus, drepte ca nişte bariere de cale ferată, în schimb, pe scenă, ele sunt inadmisibile. Ele împrumută figurii omeneşti ceva de lemn, ele o transformă în manechin. Sufletul unor asemenea actori pare şi el ca şi mâinile lor, de lemn. Dacă mai adăugăm şi o şifă a spinării dreaptă ca o prăjină, atunci vom avea, în adevăratul înţeles al cuvântului, un „buştean", nu un om.

Ce manifestări poate să aibă un asemenea „buştean" ? Ce fel de trăiri ?

Potrivit relatării lui Paşa, la lecţia de astăzi nu s-a obţinut îndeplinirea celei mai simple teme : ridicarea mâinii cu ajutorul grupului corespunzător al muşchilor umărului. Acelaşi exerciţiu a fost făcut tot aşa de neizbutit şi cu îndoirea cotului, apoi a mâinii, apoi a primei, a celei de a doua, de a treia falangă a degetelor ş.a.m.d. Şi de data aceasta braţul întreg tindea să participe la mişcările părţilor lui separate. Când însă Torţov a propus să se facă toate mişcările indicate pentru îndoirea părţilor braţului într-o ordine consecutivă de la umăr spre degete şi, invers, de la degete spre umăr, atunci rezultatul a fost şi mai neizbutit. E şi firesc. Dacă n-a izbutit fiecare dintre aceste flexiuni, atunci cu atât mai greu era să executi toate mişcările, una după alta, cu o consecvenţă logică.

De altfel, Torţov nu ne-a arătat exerciţiile ca să le executăm numai-decît. El a dat doar o recomandaţie lui Rahmanov, pentru lecţiile lui curente în clasă, de antrenament şi disciplină. Aceleaşi exerciţii au fost făcute şi cu gâtul pentru toate întoarcerile lui, şi cu şira spinării, şi cu şalele, şi cu picioarele, şi îndeosebi, cu mâinile, pe care Torţov le numeşte ochii trupului.

A venit Puşcin. A fost foarte drăguţ şi mi-a demonstrat tot ceea ce îmi explicase în cuvinte Şustov. Această gimnastică a fost extrem de caraghioasă, mai ales la îndoirea şi dezdoirea şirei spinării în ordinea vertebrelor, începând cu cea mai de sus, de lângă ceafă şi isprăvind cu cea mai de jos, de lângă bazin. Pe trupul rotunjor al simpaticului Puşcin grăsimea parcă se revarsă, dând impresia unor mişcări line. Mă îndoiesc că izbutea să dea de vertrebele şirei spinării şi să le simtă pe fiecare în parte. Asta nu e atât de simplu cum pare. Eu am izbutit să-mi simt numai trei vertebre, adică trei locuri de îndoire a şirei spinării. Şi doar se pare că avem douăzeci şi patru de vertebre mobile.

Şustov şi Puşcin au plecat. A venit rândul lui Cot-Cotovici.

Am început un joc cu el şi-i urmăream atitudinile variate, extraordinare, netransmisibile.

Asemenea armonie în mişcări, asemenea desăvârşita mlădiere a trupului pe care o au animalele nu poate fi atinsă de un om ! Nu vei obţine cu nici o tehnică o asemenea perfecţiune a stăpânirii muşchilor. Natura singură e capabilă să atingă o asemenea virtuozitate, uşurinţă, preci-ziune, mişcări neconstrânse, atitudini de o asemenea plasticitate. Când frumosul cotoi sare, zburdă sau se repede să-mi apuce degetul, el trece într-o clipită de la un calm desăvârşit la o mişcare fulgerătoare, pe care e greu s-o sezisezi. Cu câtă economie îşi cheltuieşte el energia ! Cum o distribuie ! Pregătindu-se pentru mişcare sau săritură, cotoiul nu-şi iroseşte puterile degeaba, în încordări de prisos. El îşi acumulează forţa, pentru ea în momentul hotărâtor s-o îndrepte deodată spre acel centru motor care îi e necesar în clipa aceea. Iată de ce acţiunile lui sunt atât de precise, definite şi puternice. Siguranţa împreună cu agilitatea, mobilitatea şi libertatea muşchilor creează o plastică cu totul excepţională, pentru care sunt renumite, pe drept cuvânt, felinele.

Ca să mă controlez şi să imit cotoiul, am mers „tigreşte", cu umbletul lui Othello al meu. De la primul pas chiar, fără voie, toţi muşchii mi s-au încordat, mi-am adus aminte cu precizie de starea mea fizică la spectacolul experimental şi am înţeles greşeala mea principală. Omul, prins în convulsiile întregului trup, nu poate să se simtă liber şi să trăiască pe scenă o viaţă autentică. Dacă e greu să faci înmulţiri când te încordezi să ridici pianul, atunci cum e posibil să stăpâneşti sentimentele cele mai gingaşe în rolul complicat, de psihologie subtilă, al lui Othello ? Ce lecţie bună, pe viaţă, mi-a dat Torţov prin spectacolul experimental! El m-a pus să fac cu îndrăzneală ceea ce

nu trebuie în nici un caz să faci pe scenă.

Aceasta a fost o demonstrație înțeleaptă şi convingătoare a contrariului.

VII - FRAGMENTE ŞI TEME

…anul 19..

Astăzi lecțiile au avut loc în sala de spectacol. Intrând acolo, am văzut un afiş mare cu inscripția :

FRAGMENTE ŞI TEME

Arkadie Nikolaevici ne-a felicitat pentru etapă nouă, extrem de importantă în care intrăm cu lecțiile şi a început să ne explice ce înseamnă fragmente şi cum se poate împărți piesa sau rolul în bucăți.

Ceea ce ne-a spus el, a fost, ca totdeauna, limpede şi interesant. Cu toate acestea, am să notez în primul rând nu lecția lui Torțov, ci ceea ce s-a petrecut după sfârşitul lecției şi m-a ajutat să înțeleg şi mai bine explicațiile lui Arkadie Nikolaevici.

Astăzi am fost pentru prima oară în casa renumitului actor Şustov, unchiul prietenului meu Paşa.

În timpul mesei, marele artist 1-a întrebat pe nepotul său ce a mai fost pe la şcoală. El se interesează de munca noastră. Pasă i-a spus că a ajuns la o etapă nouă, la „fragmente şi teme".

- ÎI cunoaşteți pe Şpondia ? ne-a întrebat bătrânul,

^ Am aflat că unul din copiii lui Şustov învață artă dramatică cu un tânăr profesor, cu numele caraghios Şpondia, un adept înfocat al lui Torțov. De aceea, toți adolescenții şi copiii din familie au învățat terminologia noastră. Magicul „dacă", „născocirea imaginației", „acțiunea autentică" şi alți termeni necunoscuți mie au intrat în uzul vorbirii lor copilăreşti.

- Şpondia dă lecții toată ziua ! glumea marele artist în timp ce ni se punea pe masă un curcan. Într-o zi a venit pe la noi. S-a servit tot mâncarea asta. L-am pus să taie curcanul şi să-1 împartă.

„Copii ! s-a adresat Şpondia către crocodilii mei. Închipuiți-vă că ăsta nu e un curcan, ci o piesă mare în cinci acte, de pildă Revizorul.

Poți s-o birui deodată, dintr-o mişcare? Țineți minte deci că nu numai curcanul, dar chiar şi o piesă în cinci acte, de genul Revizorului, nu se poate cuprinde dintr'-o singură mişcare. De aceea se cuvine s-o împărți în fragmente mari". Uite aşa... uite aşa...

Spunând aceste cuvinte, unchiul Şustov a separat picioarele, aripile, carnea albă şi le-a pus pe o farfurie.

„Iată primele fragmente mari", a anunțat Şpondia. Ei, firește, toți crocodilii mei şi-au arătat dinții, au vrut să le înghită dintr-o dată. Totuşi, am izbutit să-i stăpânim pe mâncăcioşi. Şpondia s-a folosit de acest exemplu instructiv şi a spus : „Țineți minte că nu poți să biruit dintr-o dată fragmentele prea mari. De aceea tăiați-le în bucăți mai mici". Aşa... aşa... aşa... repetă Şustov, desfăcând picioarele şi aripile de la încheieturi.

31 Dă-mi farfuria, crocodilulc, s-a adresat el către fiul cel mai mare. Uite o bucată mare. Asta e scenă întâia.

32 „V-am chemat, domnilor, să vă anunț o veste dintre cele mai neplăcute"... a citat băiatul întinzând farfuria şi căutând stângaci să vorbească cu voce de bas.

33 Evghenie Oneghin, primeşte bucata a doua, cea cu dirigintele poştei, s-a adresat marele artist către fiul mai mic, Jenia. Cneazule^ Igor, ţarule Feodor, poftim pentru voi scena cu Bobcinski şi Dobcinski, Ta-tiana Repina şi Ecaterina Kabanova, primiţi scena Măriei Antonovajî Anei Andreevna, glumea unchiul Şustov, punând bucăţile în farfuriile întinse de copii.

„Mâncaţi totul dintr-o dată !" a poruncit Şpondia, continua^ unchiul. Ce crezi că s-a întâmplat ? !-,- Crocodilii mei înfometaţi s-au năpustit şi au vrut să înghită totul dintr-o înghiţitură.

N-am izbutit să ne dezmeticim, că ei au şi băgat în gură bucăţile uriaşe şi unul s-a înecat, altul a început să horcăie. Dar... au scăpat teferi.

„Să ţineţi minte - a spus Şpondia - dacă nu puteţi birui dintr-o dată "o bucată mare, împărţiţi-o în bucăţi din ce în ce mai mici şi, dacă e nevoie, atunci în şi mai mici". Bun ! au tăiat-o, au băgat-o în gură, o mestecau, descria unchiul Şustov ceea ce făcea şi el.

34 Mamă ! Cam tare şi uscată ! s-a adresat el pe neaşteptate cu o faţă amărâta soţiei lui, cu im ton cu totul altul, cum să spun, mai intim.

35 Dacă bucata e uscată - îl învăţau copiii din spusele lui Şpondia - însufleţeste-o cu o născocire frumoasă a imaginaţiei.

36 Poftim, tăticule, sosul magicului „dacă", glumea Evghenie Oneghin, punând în farfuria tatălui lui sosul de verdeţuri. Asta e pentru tine, din partea poetului : „.situaţii propuse".

37 Şi asta, tăticule, de la regizor, glumea Tatiana Repina, punându-i hrean din sosieră.

38 Poftim şi de la actor - ceva mai iute, glumea ţarul Feodor, în-demnându-1 să presare piper.

39 Nu vrei cumva muştar de la pictorul curentului.„de stânga" ca să fie mai picant ? îi propunea Katia Kabanova tatălui ei.

Unchiul Şustov a amestecat cu furculiţa tot ce i-a fost pus în farfurie, a tăiat bucata de curcan în bucăţi mici şi a început să le moaie, în sosul care se combinase în farfurie. El muia, apasă, întorcea bucăţile, ca să se îmbibe mai bine în sos.

40 Ivan cel Groaznic, repetă ! îl învăţa Evghenie Oneghin pe cel mai mic copil : „Bucăţi..."

41 Bu-tăţi, se înfoie copilul, spre hazul tuturor.

42 Bucăţile fac băiţă în sosul „născocirii imaginaţiei".

Ivan cel Groaznic a repetat în aşa chip, încât toţi cei prezenţi şi el însuşi au izbucnit în râs şi n-au putut să-şi revină multă vreme.

- Dar ştii că e gustos sosul „născocirii imginaţiei", a spus bătrânul Şustov, tăvălind bucăţile tăiate mărunt în sosul picant. Îţi vine să-ţi lingi degetele. Chiar şi talpa asta devine bună de mâncat şi pare carne, îşi necăji el nevasta. Tot aşa trebuie îmbibate din ce în ce mai mult şi bucăţile din rol, uite aşa, şi mai mult, mai mult încă, în situaţii propuse. Cu cât e mai uscată bucată, cu atât trebuie mai mult sos, cu cât e mai us cată, cu atât mai mult.

Acuma, să adunăm laolaltă mai multe bucăţi mărunte îmbibate în sos într-una mai mare şi...

El le-a băgat în gură şi le-a savurat mult timp cu o faţă fericită şi foarte comică.

- lată „adevărul pasiunii" ! făceau spirit copiii în limbaj teatral.

Am plecat de la Şustov CU gândul la bucăți. Toată viața mea parcă
s-a împărțit în bucăți şi s-a mărunții

Atenția, îndreptată fără voie în această direcție, începu să caute bucăți în viața însăşi şi în acțiunile care se desfăşurau. Aşa, de pildă, luându-mi rămas bun la plecare, mi-am zis : o singură bucată. Când am coborât pe scară, pe treapta a cincea mi-a venit în gând : cum să socot scoborîrea - ca pe o singură bucată său fiecare treaptă trebuie să fie pusă la Socoteală ca o bucată separată ? Şi ce rezultat va ieşi ? Unchiul Şustov locuieşte la etajul al treilea, până la el sunt cel puțin şaizeci de drepte... Prin urmare, şaizeci de bucăți ? ! Dacă e aşa, atunci şi fiecare pas de pe trotuar va trebui socotit că o bucată ? S-ar strânge cam multe!

Nu - am hotărât eu - scoborîrea scărilor - o bucată, drumul acasă - alta. Dar cum să socotesc uşa de la intrare ? Uite, am deschis-o. Ce-i asta : o bucată sau mai mult ? Lasă să fie mai multe. De data asta pot să nu mă zgârcesc, o dată ce înainte am făcut reduceri mari.

Şi aşa, am coborât -
două bucăți. Am apucat clanța uşii -
trei bucăți. Am apăsat pe ea -
patru bucăți. Am deschis uşa -
cinci. Am trecut pragul -
şase. Am închis uşa -
şapte. Am lăsat clanța -
opt. Am pornit spre casă -
nouă. Am dat peste un trecător...

Nu, asta nu e o bucată, ci un lucru întâmplător. M-am oprit la vitrina unei librării. Cum să socotesc acest caz ? Trebuie oare să socotesc citirea titlului fiecărei cărți ca pe o bucată separată sau toată vizionarea mărfii expuse ca pe un singur număr ? - 0 să-1 socotesc unul.

Zece.

întors acasă, după ce m-am dezbrăcat, m-am apropiat de lavabou, am întins mâna după săpun şi am socotit :

două sute şapte. M-am spălat pe mâini -
două sute opt. Am pus săpunul jos -
două sute nouă. Am clătit săpunul cu apă -
două sute zece.

în sfârşit, m-am culcat în pat şi m-am acoperit cu plapoma - două sute şaisprezece.

Şi mai departe ? Mi-au trecut prin minte diferite gânduri. Nu cumva fiecare dintre ele trebuie socotit că o bucată nouă ? N-am putut să răspund la această întrebare, dar m-am gândit la ea :

„Dacă ar fi să parcurg cu o astfel de socoteală cele cinci acte ale unei tragedii de felul lui Othello, atunci, cred, că ea ar fi alcătuită din câteva mii de bucăți. Nu cumva va trebui oare să le ții minte chiar pe toate. Poți să înnebuneşti ! Să te încurci ! Trebuie limitat numărul. Cum ? Cu ce ?"

anul 19..

La prima ocazie pe care am avut-o astăzi, i-am arătat lui Arkadie Nikolaevici nedumerirea în privința imensului număr de bucăți. El mi-a răspuns aşa :

- Un cârmaci a fost întrebat : „Cum puteți să țineți minte, în cursul unui drum

lung, toate cotiturile țărmurilor, toate bancurile de nisip, toate stâncile de sub apă ?"

„Ce-mi pasă de ele ? a răspuns cârmaciul. Eu plutesc pe vaarwater." ' Actorul trebuie să intre şi el în rolul său, nu socotind bucățile mici, fără de număr şi pe care nu există posibilitatea să le ții minte, ci socotind bucățile mari, mai importante, prin care trece drumul creației. Aceste fragmente mari pot fi , asemănate cu sectoarele străbătute de linia vaar-

Deci, dacă dumneata ar fi trebuit să reprezinți într-un film plecarea dumitale de la locuința lui Şustov, ar fi trebuit să te întrebi înainte de toate :

„Ce fac eu ?"

„Mă duc acasă".

Va să zică întoarcerea acasă este prima bucată mare, adică primul fragment mare şi cel principal.

Dar pe drum au fost opriri : examinarea vitrinelor, în acele momente dumneata nu mai mergeai, ci, dimpotrivă, stăteai pe loc şi făceai altceva. De aceea privirea vitrinelor o vom socoti un fragment nou, independent. După aceea ai mers iar mai departe, adică te-ai întors la primul fragment.

În sfârşit, ai ajuns în odaia dumitale şi ai început să te dezbraci. Ăsta a fost începutul unui alt fragment al zilei dumitale. Şi când te-ai culcat şi ai început să visezi, s-a creat încă un fragment nou. Astfel, în loc de cele două sute de fragmente ale dumitale, noi am socotit cu totul şi cu totul patru.

Luate împreună, aceste câteva fragmente alcătuiesc fragmentul cel mare, principal, adică întoarcerea acasă.

Acum să admitem că pentru redarea primului fragment - întoarcerea acasă - dumneata mergi, mergi, mergi... şi nu faci nimic altceva. Pentru redarea fragmentului al doilea - examinarea vitrinelor - dumneata stai, stai, stai pe loc, şi atât. Pentru reprezentarea celui de al treilea fragment dumneata te speli, te Speli, iar pentru al patrulea stai culcat, şi atât. Fireşte că un asemenea joc e plictisitor, e uniform şi regizorul va cere de la dumneata o dezvoltare mai amănunțită a fiecărui fragment în parte. Aceasta te va obliga să le împărți în fragmente componente, mai mărunte, să le dezvolți, să le completezi, să-1 redai pe fiecare precis, în toate amănuntele.

Dacă însă şi fragmentele noi vor părea uniforme, atunci va trebui să le împărți din nou în fragmente mijlocii şi mărunte, să repeți cu ele acelaşi lucru, până când plimbarea pe stradă va reflecta toate amănuntele tipice pentru această acțiune : întîlnirca cu cunoscuții, saluturile, observarea a ceea ce $e petrece în jur, ciocnirile şi altele. Îndepărtând cele de prisos, unind fragmentele mici cu cele mai mari, vei alcătui vaarwa-ferul (sau schema).

După aceea, Torțov a început să ne explice acelaşi lucru despre care ne vorbise unchiul Şustov la masă. Eu cu Paşa schimbam priviri şi zîm-beam, adueîndu-ne aminte cum marele artist tăia bucățile mari de curcan în bucăți mici, cum le scălda în „băița de sos a imaginației", cum aduna cu furculița în grămăjoare bucățelele mici scăldate în sos, cum le bagă în gură şi le mestecă cu poftă.

- Şi aşa - a încheiat Arkadie Nikolaevici - de la cele mai mari la mijlocii, de la mijlocii la mici, de la mici la fragmentele cele mai mici,

pentru ca pe urmă din nou să le uneşti şi să te întorci la cele mai mari.

împărțirea piesei şi a rolului în fragmente mici se admite doar ca o măsură temporară, ne-a prevenit Torțov. Piesa şi rolul nu pot rămâne mult timp în starea asta de fărâmițare. Statuia spartă, tabloul tăiat în bucățele, nu sunt opere artistice, oricât de frumoase ar fi fragmentele lor separate. Avem de-a face cu fragmente mici numai în

procesul muncii pregătitoare, dar în momentul creației ele se unesc în fragmente mari, volumul e împins până la maximum şi numărul e scăzut până la minimum ; cu cât fragmentele sunt mai mari, cu atât sunt mai puține la număr şi cu cât sunt mai puține, cu atât e mai uşor să cuprinzi în întregime cu ajutorul lor toată piesa şi rolul.

înțeleg mai uşor procesul împărțirii rolului în fragmente mici pentru a le analiza şi studia, dar nu pricep cum să creezi iar din ele fragmente mari.

Când i-am spus asta lui Arkadie Nikolaevici, el mi-a explicat :

- Să zicem că ai împărțit un exercițiu mic de la şcoală într-o sută de fragmente, că te-ai împotmolit în ele, ai pierdut din minte tot întregul, dar nu joci prost fiecare bucată în parte. Totuşi, nu poți să-ți închipui că un exercițiu simplu de şcoală să fie atât de complicat şi adânc în conținut încât să poți să-l împărți într-o sută de fragmente principale, independente. Probabil că multe se repetă sau sunt înrudite între ele. Pătrunzând în esența fiecărui fragment, vei înțelege că, să zicem, primul fragment, al cincilea, al zecelea, al cincisprezecelea, al douăzeci şi unulea, şi aşa mai departe vorbesc despre un lucru, iar fragmentele al doilea şi al patrulea, al şaselea şi al nouălea, al unsprezecelea şi al paisprezecelea ş.a.m.d. sunt înrudite organic unul cu altul. Ca rezultat avem, în loc de o sută de fragmente mici, două fragmente mari, cuprinzătoare, cu care e uşor să manipulezi. În asemenea condiții exercițiul greu, încurcat, se trasformă într-unui simplu, uşor, accesibil. Pe scurt, fragmentele mari, bine prelucrate, se însuşesc uşor de către artişti. Asemenea fragmente, aşezate în decursul întregii piese, îndeplinesc pentru noi rolul vaarwater-u\m ; el ne indică drumul just şi ne poartă printre bancurile de nisip, printre stâncile primejdioase de sub apă, prin firele complicate ale piesei prin care e uşor să te rătăceşti.

Din păcate, mulți artişti se lipsesc de asta. Ei nu ştiu să facă disecția piesei, să se orienteze în ea şi de aceea sunt nevoiți să aibă de-â face cu un număr imens de fragmente lipsite de conținut, izolate. Ele sunt aşa de multe, încât artistul se încurcă şi pierde sentimentul întregului.

Nu-i luați ca exemplu pe aceşti actori, nu fărâmițați piesa fără să fie nevoie, nu intrați în momentul de creație cu fragmente mici, ci treceți Jinia vaarwater-uhri numai pe fragmentele cele mai mari, bine prelucrate şi însuflețite în fiecare parte componentă.

Tehnica procesului de împărțire pe fragmente e destul de simplă. Puneți-vă întrebarea ; „Fără ce anume nu poate exista piesa care e analizată ?" şi după aceea începeți să vă amintiți etapele ei principale, fără să intrați în detalii. Să admitem că avem de-a face cu Revizorul lui Gogol. Fără ce nu poate el există ?

43 Fără revizor, a hotărât Viunțov.

44 Sau, mai just, fără întregul episod cu Hlestakov, a corectat Şustov.

45 De acord, a recunoscut Arkadie Nikolaevici. Dar problema nu e numai în Hlestakov. E nevoie de o atmosferă potrivită pentru întâmplarea tragicomică zugrăvită de Gogol. Această atmosferă e creată în piesă de escrocii de genul primarului, de genul lui Zemlianika, Liapkin-Tiapkin, a bârfitorilor Bobcinski şi Dobcinski şi aşa mai departe. Va să zică piesa Revizorul nu poate există nu numai fără Hlestakov, dar şi fără locuitorii oraşului de unde, „de-ai călători şi trei ani în şir, n-ai să dai de nici un alt stat".

46 Şi fără ce încă nu poate să existe piesa ?

47 Fără romantismul stupid, fără cochetele provinciale de genul Măriei Antonovna, datorită căreia a avut loc logodna şi zarva din întregul oraş, a spus cineva.

48 Şi încă fără ce nu există piesa ? stărui Torțov.

49 Fără curiosul diriginte ai poştei, fără prudentul Osip, fără mită, fără scrisoarea către Triapicikin, fără sosirea adevăratului revizor, îşi aminteau elevii care mai de care.

50 Acum am văzut piesa de la înălțimea zborului unei păsări, după episoadele ei principale şi am împărțit Revizorul în părți componente organice. Ele sunt fragmentele principale din care e compusă toată piesa.

Absolut aceeaşi împărțire pe fragmente, pentru analizarea lor, se face cu fiecare din fragmentele medii şi mici, care formează apoi fragmentele cele mai mari.

Se întâmpla cazuri în care trebuie să introduci fragmentele tale proprii - regizorale sau actoriceşti - în piese insuficient lucrate ale autorilor slabi. Această libertate poate fi scuzată doar de necesitate. Dar există oameni cărora le place să adauge de la ei, care fac aceasta cu operele clasice geniale, monolitice, care n-au nevoie de nici un fel de completări. E încă bine dacă în fragmentele introduse se vede o oarecare înrudire organică cu natura acestei opere. De cele mai multe ori nu se întâmpla nici asta. Atunci, pe organismul viu al minunatei piese se formează o excrescență, care atrofiază fragmentul sau chiar toată piesa.

La sfârşitul lecției, rezumând tot ce s-a făcut astăzi, Arkadie Niko-laevici a spus :

- Veți cunoaşte cu timpul, din practică, importanța pe care o au fragmentele pentru artist. Ce calvar e să ieşi pe scenă într-un rol prost analizat şi prost prelucrat, neîmipărțit în fragmente clare ! Cât e de greu să joci într-un astfel de spectacol, cât e de obositor pentru actor şi cât de mult durează, speriindu-te cu lungimea lui! într-un rol bine pregătit şi prelucrat te simți cu totul altfel. Te machiezi şi te gândeşti numai la fragmentul apropiat al cărui rând vine, în legătură, fireşte, cu toată piesa şi cu scopul ei final. Îți joci prima bucată şi îți îndrepți atenția spre a doua şi aşa mai departe. Un astfel de spectacol pare uşor. Când mă gândesc la asemenea muncă, îmi vine în minte şcolarul care se întoarce de la şcoală. Dacă drumul e lung şi depărtarea îl sperie, ştiți ce face ? Şcolarul ia o piatră şi o aruncă înainte, cât se poate mai departe de el şi... se frământă : „Şi dacă n-o găsesc !" Dar o găseşte, se bucură şi aruncă aceeaşi piatră iar la întâmplare mai departe şi iar se frământă, căutând-o. O asemenea împărțire a drumului lung în fragmente, şi cu perspectiva plăcută a odihnei de acasă, îl face pe şcolar să nu mai ob serve distanța şi să nu se mai gândească la ea.

Mergeți deci şi voi în rolurile şi studiile voastre de la un singur fragment mare spre altul, fără să scăpați din vedere scopul final. Atunci, chiar o tragedie în cinci acte, care începe la ora opt seara şi se sfârşeşte după miezul nopții, vi se va părea scurtă.

…anul 19..

- împărțirea piesei în fragmente ne e necesară nu numai pentru analizarea şi studierea operei, dar şi pentru o altă rațiune mai impor tanța, ascunsă în esența fiecărui fragment, ne-a explicat Arkadie Nico-laevici la lecția de astăzi.

Chestiunea constă în faptul că în fiecare fragment e pusă o temă creatoare. Tema se naşte organic din fragment sau, dimpotrivă, ea dă naştere fragmentului.

Am spus că nu se poate băga în piesă un fragment străin, care nu se referă la ea şi e luat de afară, aşa cum nu se poate face acelaşi lucru şi cu temele. Ele, ca şi

fragmentele, trebuie să decurgă logic şi consecvent una din alta.

în vederea legăturii organice care există între ele, tot ce s-a spus înainte despre fragmente e aplicabil şi la teme.

51 Dacă e aşa, atunci există teme mari, medii, mici, importante, secundare, care se pot contopi între ele. înseamnă deci că şi temele creează linia vaarwater-ului, îmi aduceam eu aminte de ceea ze ştiam despre fragmente.

52 Tocmai temele sunt acele lumini de semnalizare care indică linia vaarwater-ului şi nu te lasă să te rătăceşti pe drum, în fiecare secţiune dată. Acestea sunt etapele principale ale rolului, după care se conduce artistul în timpul creaţiei.

53Tema ?! chibzuia cu gravitate Vitmţov. La aritmetică... teme ! Aici... tot teme de rezolvat. Nu mai înţelegi nimic ! Să joci biner - iată problema ! a hotărât el.

54 Da, asta e o problemă mare, problema întregii noastre vieţi ! a confirmat Torţov. Şi câte trebuie să faci pentru aceasta | Gândiţi-vă numai : să treci anul întâi, al doilea, al treilea şi al patrulea al şcolii. Oare asta nu e o problemă? E adevărat, că încă mu atât de mare ca aceea de a deveni un mare artist!...

Şi ca să treci fiecare an, de oiţe ori trebuie să vii la şcoală, câte lecţii trebuie să asculţi, să le înţelegi şi să ţi le însuşeşti, câte exerciţii trebuie să faci ! Parcă astea nu-s probleme ?! E adevărat, mai puţin mari decât trecerea fiecărui an. Şi ca să fii în fiecare zi la şcoală, de oiţe ori trebuie să te trezeşti la timp, să te speli, să te îmbraci, să fugi pe stradă ! Şi astea sunt probleme, 4Kar mai mici.

- Şi ca să te speli, de câte ori trebuie să iei săpunul, să te freci cu el pe mâini, pe raţă ! amintea Viunţov. De câte ori trebuie să-ţi pui pantalonii, liaina, să-ţi închei nasturii!

- Toate acestea sunt tot probleme, dar cele mai mici, explica Torţov. Viaţa, oamenii, împrejurările, noi singuri ne punem neîncetat în faţă, sau unul altuia, piedici şi ne furişăm printre ele, ca printr-un hăţiş. Fiecare dintre aceste piedici creează o problemă, o temă şi o acţiune pe care trebuie s-o duci la capăt.

Omul, în fiece moment al vieţii sale, vrea ceva, tinde către ceva, învinge ceva. Şi nu rareori, eînd ţelul lui e însemnat, el nu izbuteşte în decursul întregii sale vieţi să isprăvească ce a început.

Problemele mari, universale, sociale nu se hotărăsc de către un singur om, ci de generaţii şi de veacuri.

Pe scenă, acesfte mari probleme, aceste mari teme sociale sunt înfăţi
şate de poeţi geniali ca Shakespeare şi jucate de artişti geniali ca Mocia-
lov, Tomaso Salvini. *

Creaţia teatrală este punerea în scenă, pentru a fi interpretate, a problemelor, a temelor mari şi a acţiunii autentice, rodnice, conformă unui scop, pentru folosirea lor. În ce priveşte rezultatul, el se creează de la sine dacă toate temele anterioare au fost just interpretate.

Greşeala majorităţii actorilor constă în faptul că ei nu se gîttdesc la acţiune, ci numai la rezultatul ei. Evitând acţiunea însăşi, ei tind spre rezultat pe cale directă. Se obţine astfel un joc superficial al rezultatelor, o forţare, care nu poate duce decât spre meşteşug.

Învăţaţi-vă şi cbişnuiţi-vă să nu jucaţi superficial, ci să interpretaţi temele prin acţiune, adevărat, rodnic, conform unui scop, în tot timpul cât vă găsiţi pe scenă. Trebuie să-ţi iubeşti temele şi să ştii să găseşti pentru ele acţiunile necesare. Uite, de pildă, gândiţi-vă acum la o temă şi interpretaţi-o, ne-a propus Arkadie Nikolaevjci,

În timp ce eu şi Malolelkava cugetam adânc, Şustov s-a apropiat de noi cu

acest proiect :

- Să zicem că amândoi suntem îndrăgostiți de Maloletkova şi amândoi i-am cerut mâna. Ce am face noi dacă asta s-ar întâmpla în realitate ?

înainte de toate, toți trei ne-am fixat situații propuse complicate şi le-am împărțit în fragmente şi în teme care dădeau naştere unei acțiuni. Când caracterul ei activ slăbea, introduceam un „dacă" nou şi alte „situații propuse", care năşteau şi ele temele noi ce trebuiau rezolvate. Datorită unor asemenea imbolduri permanente, eram ocupați fără întrerupere, aşa că nici n-am observat -când s-a deschis cortina. Dincolo de ea s-a văzut scenă goală cu decorurile strânse lângă pereți, pregătite pentru un spectacol oarecare din seara asta.

Arkadie Nikolaevici ne-a propus să ne ducem pe scenă şi să ne continuăm acolo experiența, ceea ce am şi făcut. Când am isprăvit, Torțov a spus :

- Țineți oare minte una din primele noastre lecții, în timpul căreia

tot eu v-am propus să mergeți pe scenă fără decor şi să acționați acolo?

Atunci n-ați putut s-o faceți şi ați rătăcit neputincioşi pe scenă, înjghebând

un joc superficial de personaje şi de pasiuni. Astăzi însă, cu toate că v-ați aflat iar pe scenă, fără nici un fel de decor, mobilă şi recuzită, mulți dintre voi s-au simțit liberi şi uşori. Ce v-a ajutat oare ?

55 Unele teme interioare de acțiune, am afirmat eu şi Paşa.

56 Da, a confirmat Torțov. Ele îl călăuzesc pe artist pe drumul just şi îl feresc de jocul superficial. Tema îi dă artistului conştiința dreptului lui de a ieşi pe scenă, de a rămâne şi de a trăi acolo viața sa, analoagă cu rolul.

Păcat numai că experiența de astăzi nu i-a convins pe toți de acest lucru deoarece unii elevi nici acum nu şi-au ales temele în vederea acțiunii, ci de dragul temelor înseşi. Datorită acestui fapt, ele s-au transformat din-vr-o dată în „trucuri" actoriceşti. Asta s-a întâmplat cu Veselovski. La alții, ca de pildă la Veliaminova, tema a fost iar pur exterioară, apropiată de autoadmirare. La Govorkov, tema s-a redus, ca întotdeauna, la a străluci prin tehnică. Toate acestea nu pot să dea un rezultat bun, ci provoacă doar o dorință de a acționa superficial, nu de a acționa adevărat. La Puşcin ternă nu era proastă, dar prea rațională, prea literară. Literatura e un lucru bun, dar ea nu e totul în arta actorului.

…anul 19..

Astăzi Arkadie Nikolaevici a spus :

57 Temele scenice au foarte multe variațiuni. Dar nu toate ne sunt trebuincioase şi folositoare, multe sunt dăunătoare. De iceea e important ca artiştii să ştie să deosebească calitatea temelor ; să le evite pe cele nefolositoare, să le găsească şi să le fixeze pe cele trebuincioase.

58 Dar după ce anume putem să le recunoaştem ? am vrut să înțeleg eu.

59 Prin cuvintele „teme trebuincioase" eu subînțeleg :

1. înainte de toate temele proprii nouă, cele actoriceşti, cele de partea asta a rampei, iar nu pe cele de partea unde se află spectatorii. Cu alte cuvinte, temele care se referă la piesă, îndreptate spre parteneri, interpreții celorlalte roluri, iar nu spre spectatorii din sală.

2. Temele artistului-om, analoage cu temele rolului.

3. Temele creatoare şi artistice, adică acelea care contribuie la îndeplinirea scopului principal al artei : crearea „vieții spiritului omenesc al rolului" şi redarea ei artistică.

4. Temele omeneşti autentice, vii, active, care împing rolul înainte, iar nu cele actoriceşti, convenționale, moarte, care n-au nici o legătură cu personajul interpretat, ci sunt introduse numai pentru a distra spectatorii.

5. Temele pe care poate să le creadă actorul însuşi, partenerii şi spectatorii.

6. Temele care te atrag, te emoționează, care sunt capabile să stimuleze procesul trăirii autentice.

7. Temele precise, adică tipice pentru rolul interpretat, legate nu în chip aproximativ, ci absolut precis de însăşi esența operei dramatice.

8. Temele cu conținut bogat, care să răspundă esenței rolului, iar nu cele mărunte, care rămân la suprafața piesei.

îmi mai rămâne numai să vă pun în gardă față de temele actoriceşti, mecanice, foarte răspândite în arta noastră şi care sunt cele mai primejdioase, pentru că duc direct spre meşteşug.

0 Astfel - am rezumat eu - dumneavoastră recunoaşteți teme exterioare şi interioare, adică fizice şi psihologice ?

1 Şi elementar-psihologice, a adăugat Torțov.

2 Ce fel de teme sunt acestea ? nu înțelegeam eu.

3 Închipuiți-vă că intrați într-o odaie, dați bună ziua, strângeți mîna, dați din cap şi mă salutați. Asta e o temă obişnuită, mecanică. Aici psihologia n-are nimic de-a face. .

4 Cum 1 înseamnă că pe scenă nu se poate da bună ziua ? s-a mirat Viunțov.

Arkadie Nikolaevici s-a grăbit să-1 liniştească :

- Să dai bună ziua se poate, da nu se poate să iubeşti, să suferi, să urăşti şi să interpretezi aceste teme omeneşti, vii, mecanic ca un motor, fără nici o trăire, cum vă place vouă să faceți.

Altă dată - a continuat să explice Arkadie Nikolaevici - voi întin-deți, strângeți mîna şi, ,în acelaşi timp, căutați să exprimații cu privirea sentimentul vostru de dragoste, de stimă, de recunoştință. Această temă şi îndeplinirea ei, care ne sunt familiare, au şi o latură psihologică. Asemenea teme se numesc în limbajul nostru elementar-psihologice.

Şi iată şi al treilea caz. Să zicem că ieri a avut loc între noi un incident. Eu te-am jignit în public. Iar astăzi, oînd ne-am văzut, aş vrea să mă apropii, să-ți întind mâna şi să-ți cer iertare prin această strângere de mână, să spun că sunt vinovat şi că te rog să uiți cele întrmplate. Să întinzi mâna duşmanului de ieri e departe de a fi o temă simplă ; trebuie să reconsideri, să simți altfel şi să birui multe lucruri în tine înainte de a o îndeplini.

Poți să socoteşti o asemenea temă ea psihologică - şi încă destul de complicată.

În a doua jumătate a lecției, Arkadie Nikolaevici a spus :

- Oricât de justă ar fi tema, totuşi principală şi cea mai însemnată însuşire a ei constă în „atracția", în tentația pe care o oferă artistului. Pentru că temă să placă, ea trebuie să atragă în aşa fel încât artistul să dorească s-o interpreteze. O astfel de temă atrage spre ea voința creatoare a artistului ca un magnet.

Noi numim temele care posedă toate aceste însuşiri necesare artistului teme creatoare. Afară de asta e important că temele să fie pe măsura puterilor, accesibile, posibile ca execuție. În caz contrar, ele vor constrânge natura artistului. Iată, de pildă : care e tema dumitale în scena „cu scutecele" din Brand, atât de dragă dumitale ?

5 Să salvez omenirea, a răspuns Umnovîh.

6 Vedeți ! Parcă o temă atât de grandioasă stă în puterea unui om ? Ia pentru început o temă mai uşoară, fizică, dar atrăgătoare.

7 Oare e interesantă... una... fizică ? 1-a întrebat timid Umnovîh cu un zâmbet drăguț.

8 Pentru cine să fie interesantă ? 1-a întrebat Arkadie Nikolaevici.

9 Pentru public, i-a răspuns sfiosul nostru psiholog.

10 N-ai grijă de el, gândeşte-te la dumneata, i-a răspuns Torțov. Dacă pe dumneata te va interesa, spectatorul te va urma.

11 Nici pe mine... nu mă interesează... asta. Aş vrea o temă psihologică... mai bine...

12 Vei avea timp. E încă prea devreme ca să te adânceşti în psihologie şi în orice alte teme. Cu timpul, vei ajunge şi la ele. Deocamdată, mărgi-neşte-te la cea mai simplă ,temă fizică. Orice temă poate fi făcută atrăgătoare...

13 Nu poți nicicum să desparți sufletul de trup. E uşor să le amesteci... să greşeşti... te uiți şi... stăruia încurcat Umnovîh.

14 Aşa, aşa ! Şi eu spun acelaşi lucru, îl susținea Torțov. În fiecare temă fizică, în fiecare temă psihologică şl în îndeplinirea lor sunt multe lucruri care aparțin şi uneia şi alteia. Nu poți să le desparți în nici un fel. Să presupunem că trebuie să-1 joci pe Salie-i din piesă lui Puşkin Mozart şi Sa-lieri. Psihologia lui Salieri, care s-a hotărât să-1 omoare pe Mozart, e foarte complicată : e greu să te hotărăşti să iei cupă, s-o umpli cu vin, să torni otrava şi să duci cupa prietenului tău, un geniu, a cărui muzică o admiri. Şi doar toate acestea sunt acțiuni fizice. Dar câtă psihologie e în ele ! Sau, mai bine zis, toate acestea sunt acțiuni psihologice complicate, dar câtă acțiune fizica e în ele ! Iată şi cea mai simplă acțiune corporală şi anume : să te apropii de un alt om şi să-i dai o palmă. Dar ca s-o faci sincer, câte trăiri psihologice complicate trebuie să simți în prealabil ! Faceți o serie de acțiuni fizice cu cupa de vin, cu palma, justificați-le cu situații propuse interioare şi cU „dacă" şi după aceea precizați unde se isprăveşte domeniul trupesc şi unde începe cel sufletesc. Veți vedea că asta nu-i atât de simplu de hotărât şi că e uşor să le amesteci. Dar nu vă fie frică de asta, amesteca-ți-le. Folosiți-vă de granițele nedeterminate dintre temele fizice şi psihologice. La alegerea temei, nu precizați prea mult granițele dintre natura fizică şi cea spirituală. Faceți aceasta aproximativ, cum s-ar spune, măsu-rînd cu ochiul sentimentul vostru, cu o permanentă înclinație spre tema fizica. N-o să fiu aspru pentru o greşeală. Asta nu poate decât să vă folosească în momentul creației.

15 De ce oare o greşeală evidentă poate fi folositoare ? nu ne dumeream noi.

16 Pentru ca, datorită ei, nu vă veți alungă sentimentul, pentru că această greşeală vă va feri de o cortstrîngere interioară. Justa îndepli-nire a temei fizice vă va ajuta să creați o stare psihologică justă. Ea va transforma tema fizică în psihologică. Căci, după cum am mai spus, oricărei teme fizice i se poate da o motivare psihologică.

Să ne înțelegem deocamdată să avem de-a face numai cu teme fizice. Ele sunt mai uşoare, mai accesibile şi mai uşor de îndeplinit. Cu ele riscul de a devia spre un joc artificial e mai mic. Vom vorbi la timpul lor şi despre temele psihologice, deocamdată însă vă sfătuiesc ca în toate exercițiile, studiile, fragmentele, rolurile voastre să căutați, înainte de toate, tema fizică.

…anul 19..

um alte întrebări importante: cum să extragi temele din frag--hotehnica acestui proces constă în a găsi pentru fragmentele cercetate denumiri corespunzătoare,

care să caracterizeze cfft mai bine esența lor.

- Pentru ce e nevoie de un astfel de botez ? a glumit Govorkov.

Arkadie Nikolaevici a răspuns :

- Ştiți -voi oare ce reprezintă cu adevărat o denumire reuşita care definește esența fragmentului ?

Ea e sinteză, extractul ei. Ca s-o obții, e necesar să „concentrezi" fragmentul întocmai ca pe o esență, să storci din el miezul, să-1 cristalizezi şi „cristalului" obținut să-i găseşti denumirea corespunzătoare. În timp ce artistul caută acest cuvânt, el a şi început să sondeze, să studieze fragmentul, îi cristalizează şi îl sintetizează. Când alegi denumirea, găseşti însăşi tema.

O denumire justă, care definește esența fragmentului, dezvăluie şi tema cuprinsă în ea.

Ca să înțelegeți în practică această muncă, s-o aplicăm pe baza fragmentului „cu scutecele" din Brand a spus Arkadie Nikolaevici. Să luăm primele două fragmente, primele două episoade. O să vă amintesc conținutul lor.

Agnes, soția pastorului Brand, şi-a pierdut unicul fiu. De dorul lui, ea începe să umble prin scutece, prin hăinuțe, prin jucării, prin diferitele lucru-şoare scumpe rămase de la el. Fiecare lucru e stropit de lacrimile îndureratei mame. Amintirile îi frâng inima. Nenorocirea s-a întâmplat din pricină că ei trăiesc într-o localitate umedă şi nesănătoasă, Când copilul era bolnav, mama 1-a implorat pe soțul ei să renunțe la parohie. Dar Brand, un fanatic,, devotat misiunii lui n-a vrut să sacrifice datoria de păstor binelui familiei. Şi asta a dus la pierderea fiului.

Vă amintesc conținutul unui fragment din episodul al doilea : Vine Brand. El suferă pentru sine, suferă pentru Agnes. Dar fanatismul lui îl duce la momente de cruzime ; el îşi convinge soția să dăruiască unei țigănci lucrurile şi jucăriile rămase de la copilul care a murit, deoarece ele o împiedică pe Agnes să se dedice lui dumnezeu şi să slujească ideea dominantă a vieții lor : ajutorarea aproapelui.

Acum faceți un extras al esenței ambelor bucăți şi găsiți denumiri corespunzătoare pentru fiecare din ele.

17 Dar ce mai e de gândit aici ! Totul e clar. Denumirea primei teme e dragostea de mamă şi denumirea celeilalte, cum vedeți şi dumneavoastră, e datoria fanaticului, a declarat Govorkov.

18 Bine, să fie aşa, a acceptat Torțov. N-am de gând să intru în detaliile procesului de cristalizare a fragmentului. Vom studia această operație, în toate amănuntele, când vom avea de-a face cu rolul şi cu piesa.

Deocamdată însă vă sfătuiesc să nu fixați niciodată denumirea temei cu un substantiv. Păstrați-1 pentru denumirea fragmentului ; temele scenice însă trebuie să fie neapărat definite prin verbe.

- De ce ? nu pricepeam noi.
- O să vă ajut să răspundeți la întrebare, dar cu condiția ca mai înainte să încercați voi singuri să îndepliniți prin acțiune acele teme care au fost denumite chiar acum cu substantive şi anume : 1) dragostea de mamă şi 2) datoria fanaticului.

Viunțov şi Veliaminova s-au apucat de asta. Primul s-a încruntat, şi-a holbat ochii, şi-a îndreptat spatele şi 1-a încordat de parcă era de lemn. Călca tare pe podea apăsând pe tocuri, vorbea cu voce de bas, se umfla, spetind că prin aceste mijloace are să pară că are tărie, putere, liotărîre pentru exprimarea unei datorii „în general". Veliaminova se afecta şi ea, străduindu-se să exprime delicatețe şi dragoste „în general".

- Nu găsiți oare - a spus Arkadie Nikolaeviei, după ce le-a văzut jocul - că substantivele pe care le-ați fixat pentru temele voastre l-au împins pe unul de a juca pe omul autoritar, iar pe cealaltă de a juca pa siunea, dragostea maternă ? Voi ați reprezentat nişte oameni ai despotis mului şi ai dragostei, d:ar n-ați fost ei. Asta s-a întâmplat pentru că substantivul vorbeşte despre o reprezentare, despre o stare cunoscută, despre o imagine, despre un fenomen.

Vorbind despre ele, substantivul le determină numai în mod figurat sau formal, fără să încerce să sugereze activitatea lor, acțiunea lor. Cu toate acestea, fiecare temă trebuie să fie neapărat activă.

19 Iertați-mă vă rog, dar substantivul se poate ilustra, zugrăvi, reprezenta şi asta, binevoiți să vedeți, e tot o acțiune, îl contrazicea Govorkov.

20 Da, acțiune, dar nu autentică, nu rodnică şi conformă unui scop, aşa cum o cere pentru scenă arta noastră, ci o acțiune actoricească „simulată", pe care noi n-o recunoaştem şi o gonim din teatru.

Acuma să vedem ce va fi, dacă vom preschimba denumirea temei dintr-un substantiv într-un verb corespunzător, a continuat Arkadie Nikoiaevici.

- Cum se face asta ? am cerut noi să ni se explice. întru asta există un mijloc simplu - a spus Torțov - şi anume, » de a numi verbul, puneți în fața substantivului care se transformă ..vreau" : „vreau să tac... ce ?" O să încerc să vă demonstrez acest proces cu un exemplu. Să admi-lem că experiența se face cu cuvin tul „autoritate". Puneți în fața lui cu-vintul „vreau". Obținem „vreau autoritate". O astfel de vrere e prea generală şi nu e reală. Ca s-o însuflețiți, introduceți aici un scop mai concret. Dacă el vi se va părea ademenitor, atunci înăuntrul vostru se va crea o a şi dorință spre acțiune, o nevoie de a o îndeplini. Uite, pe aceasta jie s-o definiți cu denumirea potrivită verbală, care să exprime esența Deci cu un verb caire stabileşte o temă vie, activă, m,u o reprezentare simplă, lipsită de acțiune, al cărei înțeles l-ar crea substantivul.

21 Cum să găsim un asemenea cuvânt ? nu înțelegeam eu.

22 Pentru asta, spuneți : „Vreau să fac... ce... pentru obținerea autorității ?" Răspund la întrebare şi vei afla cum trebuie să acționezi.

23 Vreau să ifiu autoritar, a hotărât Viunțov, fără să se poată stăpînL

24 Cuvântul „să fiu" determină o stare. în el nu există ceva activ, necesar pentru o temă de acțiune, a observat Arkadie Nikolaevici.

25 Vreau să dobândesc autoritate, 1-a îndreptat Veliaminova.

26 Asta e ceva mai aproape de activitate, dair e totuşi prea general şi nu se poate înfăptui deodată. într-adevăr, încearcă să te aşezi pe acest scaun şi să vrei să dobândeşti autoritate „îîl general". E nevoie de o temă mai concretă, apropiată, reală, executabilă. După cum vedeți, nu orice verb poate fi util, nu orice cuvânt împinge spre activitate, spre acțiune rodnică. Tire'buie să ştii 'să alegi titlul temei.

- Vreau să dobândesc autoritate, ca să fericesc întreaga omenire, a propus cineva.

- Asta e o frază frumoasă, dar e greu de crezut că se poate îndeplini în irealitate, 1-a contrazis Arkadie Nikolaevici.

- Eu vreau autoritate ca să mă desfăt în viață, ca să trăiesc vesel, ca să mă bucur de respect, ca să-mi fac gusturile, ca să-mi satisfac orgoliul,

1-a îndreptat Şustov.

- Această dorință e mai reală şi mai uşor realizabilă, dar ca s-o îndeplineşti va trebui să rezolvi în prealabil o serie de teme ajutătoare. La un

asemenea scop final nu ajungi deodată, te apropii de el treptat, exact ca ur-
când treptele scării care duce la un etaj. Acolo nu ajungi dintr-un pas. Urcăşi dumneata toate treptele care te duc spre tema dumitale şi numără-ţl aceste trepte.

-- Eu vreau să par un om de afaceri capabil, înţelept, ca să insuflu celorlalţi încredere în mine. Vreau să mă disting, să devin merituos, să atrag atenţia asupira mea şi aşa mai departe.

După asta, Arkadie Nikolaevici s-a întors la scena cu „scutecele" din Brand şi, ca să atragă" în muncă pe toţi elevii, & recurs la această propunere:

- Toţi bărbaţii să se pună în situaţia lui Brand şi să găsească denu
mirea temei lor. Ei trebuie să-i înţeleagă psihologia. În ce priveşte femeile,.
ele să fie reprezentanţele Agnes-ei. Lor le e mai accesibilă fineţea feminină
şi dragostea maternă. ,

Unu, doi, trei. întrecerea între jumătatea feminină şi cea bărbătească a clasei începe !

- Vreau să capăt autoritate asrpra Agnes-ei, ca s-o oblig să se sacrifice, ca s-o salvez şi s-o îndrept...

N-am izbutit să isprăvesc fraza, şi femeile s-au şi năpustit asupra mea şi m-au copleşit cu dorinţele lor :

- Vreau să-mi amintesc de cel care a murit !

27 Vreau să mă apropii de el ! Vreau să comunicau el !

28 Vreau să-1 vindec, să-1 mângâi, să-1 îngrijesc !

- Vreau să-1 înviez ! Vreau să mă duc după cel care a murit ! -
Vreau să-i simt apropierea ! - Vreau să-1 simt printre lucruri ! - Vreau
să-1 chem din mormânt ! - Vreau să-1 întorc la mine ! ■- Vreau să uit de
moartea lui ! - Vreau să-mi potolesc dorul !

Maloletkova ţipa mai tare decât toate o singură frază :

- Vreau să mă agăţ de el şi să nu mă mai despart!

29 Dacă e aşa - declarau bărbaţii la rândul lor -■ vom lupta ! - Vreau s-o pregătesc, s-o atrag pe Agnes spre mine ! - Vreau s-o mîngîi f - Vreau să o fac să simtă că eu înţeleg suferinţele ei ! - Vreau să-i descriu bucuriile ademenitoare pe care le aduce împlinirea datoriei ! Vreau să-i explic problemele măreţe ale omului !

30 Şi dacă e aşa - ţipau ca răspuns femeile - vreau să-1 înduplec pe soţul meu cu suferinţa ! - Vreau ca el să-mi vadă lacrimile !

31 Vreau să mă agăţ şi mai tare de el şi să nu-i d'au drumul ! ţipa Maloletkova.

Drept răspuns, bărbaţii declarau :

- Vreau s-o sperii cu răspunderea faţă de omenire ! - Vreau s-o ameninţ cu pedeapsă şi cu ruptura ! - Vreau să exprim desperarea neputinţei
de a ne înţelege unul pe altul!

În vreme ce această canonadă continua, se năşteau gânduri şi sentimente tot mai noi, care cereau verbe corespunzătoare pentru determinarea lor, iar verbele, la rândul lor, provocau impulsuri de activitate.

Eu, vrând să conving femeile, luptam cu ele şi când toate temele pe care mi le sugerase mintea, sentimentul şi voinţa au fost uzate, a apărut în mine sentimentul scenei jucate. Această stare mă mulţumea.

- Fiecare dintre temele alese e justă în felul ei şi, într-o măsură sau
în alta, provoacă acţiune, a spus Arkadie Nikolaevici. Pentru unele naturi mai active, tema ..vreau să-uni amintesc de cel care a murit" spune puţin ent, pentru că ele au avut nevoie de o altă temă : vreau să mă mi dau drumul. Cui ? Lucrurilor, amintirilor,

gândului la cel care

Dar dacă veți propune aceleaşi teme altora, ei vor irămîne reci, Im H e ca fiecare temă să te atragă spre ea şi să te stimuleze.

.1 cred că v-am obligat chiar pe voi să răspundeți în practică la în-ea pusă de mine: „De ce trebuie ca temă să fie definită neapărat printr-un verb şi nu printr-un substantiv ?"

Iată deocamdată tot ce pot să vă comunic despre fragmente şi teme. vă spun mai multe cu timpul, când veți şti mai mult despire arta noas-despre psihotehnică ei, când veți avea o piesă şi roluri care se vor .părți în fragmente şi teme.

VIII - SENTIMENTUL ADEVĂRULUI ŞI CREDINȚA

…anul 19..

Când am intrat Ia lecție am văzut un afiş pe care scria : SENTIMENTUL ADEVĂRULUI ŞI CREDINȚA

înainte de începerea lecției, elevii au fost ocupați pe scenă cu căutarea unui lucru pierdut de Maloletkova, ca de obicei : geanta ei cu bani.

Deodată a răsunat glasul lui Arkadie Nikolaevici. El ne urmărea de mult, de la parter.

32 Ce bine pune în valoare cadrul scenic ceea ce se face în fața rampei luminate ! Voi ați trăit sincer în timpul căutării, totul a fost adevărat, temele fizice mici se îndeplineau precis ; erau definite şi clare, atenția era încordată; elementele*necesare pentru creație acționau just şi legat... într-un ouvînt, pe scenă s-a făcut artă autentică, a tras el concluzia pe neaşteptate.

33 Nu... Ce fel de artă e asta ? A fost o realitate, un adevăr autentic, „a fost", cum spuneți dumneavoastră, au obiectat elevii.

34 Atunci repetați acest „a fost".

Am pus geanta la locul unde o găsisem şi neam apucat să căutăm ceea ce fusese o dată găsit, ceea ce numai avea nevoie să fie căutat. Firește că n-a ieşit nimic.

- Nu, de data asta ,n-am simțit nici tema, nici acțiunea, nici adevărul... ne-a criticat Arkadie Nikolaevici. Dair de ce nu puteți repetă o realitate care a fost trăită chiar acum ? S-ar părea că pentru asta nu e nevoie să fii actor,

ci pur şi simplu om.

Elevii au început să-i explice lui Torțov că prima dată ei au fost nevoiți să caute, iar a doua oară n-a existat această necesitate şi ei s-au prefăcut numai a căuta. Prima dată a fost o realitate autentică, iar a două o imitație a ei, o reprezentare, o minciună.

- Atunci jucați aceeaşi scenă a căutării fără minciună, cu adevăr, ne-a propus Arkadie Nikolaevici.

35 Dar... ne codeam noi - asta nu e atât de simplu. Trebuie să ne pregătim, să repetăm, să trăim...

36 Cum, să trăiți ?... Când ați căutat geanta n-ați trăit ?

37 Aceea a fost o realitate, iar acum trebuie să creăm şi să trăim o născocire !

- Adică pe scenă trebuie să trăieşti în alt fel decât în viață ? nu înțe

legea Torțov.

at, cu ajutorul altor întrebări şi explicații noi, Arkad'e Nikolaevici

Făcut să înțelegem că pe planul realității însăşi adevărul şi credința ase de la sine, Aşa, de exemplu, adineauri, când elevii au căutat pe scenă)biectul dispărut, s-a creat acolo adevărul şi credința autentice. Dar asta s-a întâmplat pentru că în clipa aceea, pe scenă, n-a fost joc, ci realitatea aşi.

Dar când această irealitate nu există pe scenă şi când acolo are loc jocul, atunci creairca adevărului şi a credinței cer o prealabilă pregătire. Ea constă în faptul că la început adevărul şi credință se nasc pe planul vieții imaginate, în născocirea artistică şi pe urmă trec pe scenă.

- Astfel, ca să provoci în tine adevărul şi să (reproduci pe scenă căutarea (genții, care chiair acum a avut ioc în realitate, trebu'e mai întâi să înîma-torci înăuntrul tău o anumită pârghie şi să te strămuți pe planul vieții ginate, a explicat Torțov. Acolo îți vei crea născocirea, analoagă cu realitatea. Magicul „dacă" şi situațiile propuse, just percepute, vă voir ajuta să simțiți şi să creați pe scenă adevărul şi credința scenică. Astfel, în viață, adevărul este ceea ce există, ceea ce ştie precis omul. Pe scenă însă, se numeşte adevăr ceea ce nu e în realitate, dar s-ar putea întîmp'.a.

38 Vă rog să mă iertați - a întrebat Govorkov - despre care adevăr poate fi vorba în teatru, când ştiți că acolo totul e născocire şi minciună, în-cepînd chiar cu piesa lui Shakespeare şi isprăvind, înțelegeți, cu pumnalul de carton cu care se străpunge Othello ?

39 Dacă te tulbură faptul că pumnalul lui Othello nu e de oțel, ci de carton - i-a răspuns Arkadie Nikolaevici lui Qovorkov - dacă tocmai această imitație butaforică grosolană o numeşti dumneata pe scenă minciună, dacă din pricina ei defăimezi toată arta şi încetezi să mai crezi în autenticitatea vieții scenice, atunci liniştește-te ; în teatru nu e important faptul că pumnalul lui Othello e de carton sau de metal, ci faptul că sentimentul artistului, care justifică sinuciderea lui Othello, e just, sincer şi autentic. Important e chipul cum ar fi procedat însuşi omul-actor dacă condițiile şi împrejurările vieții lui Othello ar fi fost autentice, iar pumnalul pe care şi-1 îm-plîntă ar fi fost adevărat.

Hotărâți deci ce e pentru voi mai interesant şi mai important, în ce vreți să credeți: că în teatru şi în piesă există un adevăr de fapte şi de evenimente ale lumii materiale reale sau că sentimentul care s-a născut în sufletul ar-

tistului, provocat de o născocire scenică inexistența în realitate, e autentic şi just ?

Uite, despre acest sentiment al adevărului vorbim noi în teatru. Iată acel adevăr scenic de care are nevoie actorul în momentul creației. Nu- există o artă autentică fără asemenea adevăr şi credința ! Şi cu cât montarea de pe scenă e mai realistă, cu atât trăirea rolului de către artist trebuie să fie mai aproape de natura omenească.

Dar adesea vedem cu totul altceva pe scenă. Acolo se dă. înfățişare realistă decorurilor şi recuzitei, totul pare adevărat în ele, dar, în acelaşi timp, se uită autenticitatea sentimentului şi trăirea rolurilor de către interpreți. Această lipsă de corespondență între adevărul lucrurilor şi neadevărul sentimentului nu face decât să sublinieze şi mai mult absența vieții autentice în interpretarea rolurilor.

Ca să nu se întâmple aşa, căutați să justificați întotdeauna procedeele

şi acțiunile la care recurgeți pe scenă cu „dacă" şi cu situațiile propuse ale voastre. Numai într-o asemenea creație vă veți putea satisface până la capăt sentimentul adevărului şi veți putea crede în autenticitatea trăirilor voastre.

Noi numim acest -proces procesul motivării...

Am vrut să înțeleg până la capăt lucrul important despre care vorbise Torțov şi l-am rugat să formuleze în câteva cuvinte : ce înseamnă adevărul în teatru. Iată ce mi-a răspuns el :

- Adevărul pe scenă e acel ceva despre care noi credem sincer că există atât înăuntrul nostru, cât şi în sufletul partenerilor noştri.

Adevărul nu se poate despărți de credință, nici credință de adevăr. Ele nu pot există unul fără altul, iar fără amândouă nu poate exista nici trăire, nici creație.

Pe scenă totul trebuie să fie convingător, atât pentru artist, pentru ceilalți parteneri, cât şi pentru spectatori. Totul trebuie să-ți inspire credința că în viața de toate zilele pot există sentimente analoage cu acelea pe care le simte pe scenă actorul care creează. Credința în adevărul sentimentului trăit şi în adevărul acțiunilor care au loc trebuie să fie reflectată în fiecare moment al nostru pe scenă.

Iată ce fel de adevăr interior şi ce fel de credință naivă în el îi sunt necesare artistului pe scenă, a încheiat Arkadie Nikolaevici.

…anul 19..

Astăzi am asistat; la teatru la o repetiție de sonorizări şi zgomote. În pauză, Arkadie Nikolaevici a venit în foaierul actorilor şi a stat de vorbă cu artiştii şi cu noi, elevii. Întorcându-se către mine şi Şustov, el a spus, între altele :

- Ce păcat că n-ați văzut repetiția de astăzi la teatru ! Ea v-ar fi

arătat concret ce înseamnă adevărul autentic şi credința pe s'cenă. Am repetat adineauri o piesă veche, franțuzească, care începe aşa : o fetiță intră în fugă în odaie şi anunță că pe păpuşa ei „o doare burtica". Unul dintre personaje piropune să-i dea păpuşii un medicament. Fetița pleacă în fugă. Peste câtva timp, ea se întoarce şi dă de veste Că bolnavă s-a însănătoşit, în asta constă scena pe care e construită mai departe tragedia „părinților nelegitimi".

Printre obiectele de butaforie din teatru nu s-a găsit nici o păpuşă,
în locul ei. s-a luat o bucățică de lemn, a fost înfăşurată într-un material
uşor, frumos, şi a fost dată fetiței care interpreta rolul. Copilul a recunos
cut dintr-o dată îri bucățica aceea de lemn pe fiica ei şi i-a dat toată inima
itoare. Din nenorocire, mama cea mică n-a fost de acord cu autorul
în privința metodelor de a vindeca burtica păpuşii : că nu prețuia
;amentcle şi preferă o clismă. Tn acest sens a şi fost făcută de către
interpretă o îndreptare redacțională corespunzătoare în textul autorului :
a înlocuit cuvintele din piesă CU ale ei personale. Pentru asta, ea
argumente foarte întemeiate, luate din propria ei experiență, care
. țase că o clismă e mai folositoare şi mai puțin neplăcută decât un
-tiv. .

După terminarea repetiției, copila n-a vtrut pentru nimic în luitie să se despartă de fiica ei. Recuziterul i-a dăruit cu plăcere păpuşa închipuită - bucățică de lemn - dar n-a putut să-i dea materialul în care era îmbrăcată, pentru că avea nevoie de el la spectacolul de seară. S-a petrecut o tragedie copilărească cu țipete şi lacrimi. Ele au încetat abia atunci când î s-a propus copilei să înlocuiască materialul uşor, frumos, cu o cârpă de postav ieftină, dar călduroasă. Fetița a găsit că pentru un deranjament de stomac o cârpă care ține de cald e mai folositoare decât materialul frumos şi luxos şi a acceptat cu plăcere schimbul.

Uite, asta e credința şi adevăr !

Iată de la cine trebuie să învățăm să jucăm ! se entuziasma Torțov.

îmi amintesc de încă o întâmplare, a continuat el. O dată, când i-am spus nepoțelei mele că e o broscuță, pentru că sărea pe covor, fetița şi-a luat asupra ei, irolul acesta o săptămână întreagă şi nu se mai mişca altfel decât în patru labe. Ea a stat câteva zile sub masă, pe după scaune, în ungherele odăilor, ascunzându-se de ai casei şi de dădacă ei.

Altă dată ea a fost lăudată că stătuse la masă cum se cuvine, ca un om mare, şi ştrengărița asta grozavă a devenit numaidecât afectată şi s-a apucat s-o învețe pe dădaca ei cum trebuie să se poarte frumos. Asta a fost cea mai liniştită săptămână pentru cei din casă, pentru că fetița nu se mai auzea de loc. Gândiți-vă numai - o săptămână întreagă să-ți stă-pîneşti de bunăvoie temperamentul de dragul jocului şi să-ți facă plăcere asemenea sacrificiu ! Nu e asta oare o mărturie a elasticității imaginației copilului în alegerea temelor de joc şi a caracterului său de acomodare.

lipsi- - \'u e oare asta o credință în autenticitatea şi în ade-vărul născocirii tale ?

uimitor cât de mult timp pot copiii să-şi oprească atenția .asupra inui obiect şi a unei acțiuni. Le place să rămână într-una şi aceeaşi dispo-imitînd personajul favorit. Iluzia vieții adevărate, create de copii în jocurile lor, e atât de puternică încât le vine greu să se întoarcă de la ea la realitate. Ei îşi creează bucurii din tot ce le cade în mină. E destul să-şi. spună „parcă" şi născocirea începe să trăiască în ei.

Copilărescul „parcă" e cu mult mai puternic decât magicul nostru „dacă",.

Copilul mai aire o însuşire pe care noi ar trebui s-o împrumutăm de la el : copiii ştiu în ce pot crede şi ce nu trebuie să ia în seamă. Şi fetița despre care v-am povestit adineauri lua în serios sentimentul matern şi ştia să nu observe bucățica de lemn.

Să se intereseze şi actorul pe scenă de ceea ce poate fi arezut, iar ceea ce îl împiedică să creadă să rămână nebăgat în seamă. Asta îl va ajuta să uite de gaura neagră a deschiderii scenei şi de convenționalul interpretării în public.

Uite, când veți ajunge în airtă până la adevărul şi credința pe care i? au copiii în jocurile lor, atunci veți putea deveni artişti mari.

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici a spus ;

- V-am vorbit în linii generale despre importanța şi rolul adevărului în procesul creator. Acum să vorbim despre neadevăr, despre minciună pe scenă.

E bine să ai sentimentul adevărului, dar trebuie de asemenea să-ți dai seama de minciună.

Vă miră că eu despart şi opun aceste două înțelesuri unul altuia. O fac pentru că însăşi viața o cere.

Multora dintre conducătorii teatrelor, artişti, spectatori, critici le place pe scenă numai convenționalul, teatralul, minciuna.

La unii, asta se explică printr-un gust prost, pervertit, la alții printr-o blazare, Ultimii, ca şi mâncăcioşii, cer p_e scenă ceva iute, picant: lor le plac condimentele în punerea în scenă şi în jocul artiştilor. Le trebuie „ceva deosebit", caire nu există în viață. S-au săturat de realitatea în sine, care îi plictiseşte şi nu doresc să se întâlnească cu că pe scenă. „Numai să nu fie aşa cum e şi în viață", spun ei şi, ca să se depărteze de ea, caută cât mai mult manierism pe scenă.

Ei justifică toate astea prin cuvinte savante, prin articole, conferințe„ prin

teorii moderne inventate, născute, chipurile, dintr-o concepție rafinată şi subtilă asupra artei. „În teatru e nevoie de frumos !" spun ei.

„Vrem să ne odihnim, să ne înveselim, să rîdern la spectacol ! Nu vrem să suferim şi să plângem acolo. Destulă duirere e şi în viață", spun alții.

În opoziție cu aceşti oameni, sunt mulți conducători de teatre, artişti, spectatori, critici, cărora le place şi recunosc pe scenă numai veridicul vieții, firescul, realul, adevărul. Aceşti oameni vor o hrană normală sănătoasă, o „carne" bună, fără „sosuri" picante şi dăunătoare. Ei nu se tem în teatru de impresiile puternice care-ți curăță sufletul ; ei vor să plângă acolo, să râdă. să trăiască, să participe indirect la viața scenei. Ei vor pe scenă reflectarea „vieții spiritului omenesc" autentic.

Adăugați la cele spuse că şi într-un caz şi în altul au loc exagerări, în care nefirescul şi afectarea ajung până la hidos, iar simplitatea, firescul **ajung** până la ultranaturalism.

Atât prima extremă, cât şi a doua, se învecinează cu cel mai prost joc : **cel** superficial.

Tot ce-am spus până acum mă obligă să separ adevărul de minciună

i vorbesc despre fiecare în parte.

Să le iubeşti sau să le urăşti e una, dar e cu totul altceva... De altfel... şi-a amintit Arkadie Nikolaevici şi, după o pauză, fără să-şi isprăvească fraza începută, s-a întors către Dîmkova şi Umnovîh :

- Jucați-rni scena voastră preferată, cea „cu scutecele" din Brand. Ei au îndeplinit cererea cu o seriozitate care te mişca, dar şi cu obiş

nuita greutate şi „sudoare".

- Spune-mi, te rog - s-a adresat Arkadie Nikolaevici Dîmkovei - de ce ai fost acuma sfioasă şi nesigură ca un amator ?

Dîmkova tăcea, se codea, îşi lăsă ochii în jos.

40 Ce te împiedica ?

41 Nu ştiu. Nu joc aşa cum simt... Spui un cuvânt şi ai vrea să-1 ici înapoi.

42 Dar de ce e aşa ? o întreba mereu Arkadie Nikolaevici, până când, în sfârşit, ea a recunoscut că e cuprinsă de o frică grozavă de fals şi de joc superficial.

43 A ! s-a agățat Torțov de aceste cuvinte. Ți-a fost frică de minciună ?

44 Da, a recunoscut Dîmkova.

45 Şi dumneata, Umnovîh ? De ce se află în jocul dumitale atâta efort, încordare, greutate, pauze plictisitoare? întreba Torțov.

46 Aş vrea s-o iau mai adânc, să pătrund... să-mi însuşesc sentimente, cuvinte vii... Pentru că omul să fie... pentru că inima să bată, să palpite... trebuie să crezi, să convingi...

47 Ai căutat în dumneata adevărul, sentimentul, trăirea, subtextul cuvintelor. Nu-i aşa ?

48 întocmai, întocmai!

- Uite, aveți în față reprezentanți a două tipuri diferite de actori,

s a adresat Arkadie Nikolaevici elevilor. Amândouă urăsc minciuna pe scenă, dar fiecare în felul lui. Aşa, de pildă, Dîmkova are o frică grozavă de minciună şi îi dedică ei toată atenția. Nu .se gândeşte decât la ea cât timp se află pe scenă. Nu-şi aduce aminte de adevăr, n-are timp să-şi aducă aminte, deoarece frica de minciună o stăpâneşte în întregime. Aceasta e o robire deplină în care nu poate fi vorba de creație.

Aceeaşi robire îl stăpâneşte şi pe Umnovîh, dar nu de frica minciunii, ci,

dimpotrivă, din pricina unei iubiri pătimaşe pentru adevăr. El nu se gândeşte de loc la minciună, deoarece e în întregime absorbit de grija adevărului. Trebuie oare să vă mai explic că lupta cu minciuna, la fel ca şi dragostea de adevăr de dragul dragostei de adevăr, nu pot să ducă la nimic altceva decât la un joc superficial ?

Nu se poate să ieşi pe scenă şi să creezi stăpânit de un singur gând skîitor : „Numai să nu falsific". Nu se poate ieşi pe scenă numai cu singură grijă de a crea, odee s-ar întâmpla, adevărul. Cu asemenea gânduri, nu vei iface decât să minţi şi mai mult.

49 Şi cum să scapi de asta ? a întrebat, aproape plângând, biata Dîmkova.

50 Cu două întrebări care îndrumează creaţia, cum face tocilarul cu briciul. Dacă gândul sâcâitor al minciunii te va stăpâni, întreabă-te pentru autocontrol, stând în faţa irampei luminate: „Acţionez, sau mă lupt cu minciuna ?"

Noi nu ieşim pe scenă de dragul luptei cu lipsurile noastre, ci de dragul acţiunii autentice, rodnice şi conforme unui scop. Dacă ea îşi atinge ţelul, atunci înseamnă că minciuna e învinsă. Ca să controlezi dacă acţionezi just, pune-ţi cealaltă întrebare : „Pentru cine acţionez : pentru mine, sau pentru spectatori, pentru omul viu care stă în faţa mea, sau pentru partenerul care stă alături de mine pe scenă ?"

Ştiţi că artistul nu este propriul lui judecător în momentul creaţiei. Spectatorul nu este nici el judecător, atâta vreme cât priveşte. El îşi trage concluziile acasă. Judecătorul e partenerul. Dacă artistul la influenţat, dacă 1-a obligat să creadă în adevărul sentimentelor şi legăturilor dintre ei, înseamnă că şi-a atins scopul creator şi că minciuna a fost învinsă.

Acela care în momentul creaţiei pe scenă nu se preface, mu joacă superficial, ci acţionează autentic, rodnic, adecvat şi, în afară de asta, fără întrerupere, acela care comunică pe scenă nu cu spectatorul, ci cu partenerul, acela se menţine în cadrul piesei şi al rolului, în atmosfera vieţii vii, a adevărului/ a credinţei, a lui „eu sînlt", acela trăieşte cu adevărat pe scenă.

Există şi un alt mod de a lupta cu minciuna, o consolă Arkadie Nikolaevici pe Dîmkova, care plângea. S-o smulgi cu rădăcină cu tot.

Dar cine poate garanta că pe locul eliberat nu se va aşeza alt neadevăr, unul mai mare ?

Trebuie să procedezi altfel şi, tind ai văzut minciuna, să semeni sub ea grăuntele adevărului. Lasă ca ultimul să înlăture pe prima, la fel cum dintek : :are îi creşte copilului, împinge afară dintele de lapte. Lasă ca .. 'ine justificat, situaţiile propuse, temele atrăgătoare, acţiu- e să dea Ia o parte şabloanele actoriceşti, jocul superficial şi minciună.

Dacă aţi şti cât de important şi de necesar este a avea o deplină contă a adevărului şi de a înlătura prin ea minciuna ! Acest proces, pe care noi îl numim smulgerea minciunii şi a şabloanelor, trebuie să acţioneze permanent, pe nesimţite,să devină obicei şi să controleze fiecare al nostru pe scenă.

Tot ce am spus acum despre cultivarea adevărului nu se referă nuia Dîmkova, ci şi la dumneata Umnovîh, a observat Arkadie Niko-laevici, adresându-se „desenatorului nostru tehnic".

Am un sfat, pe care ar trebui să-1 ţineţi bine minte : să nu exageraţi niciodată pe scenă exigenţele voastre faţă de adevăr şi nici importanţa minciunii. Pasiunea faţă de primul duce la un joc superficial: adevărul de dragul adevărului. Asta e cel mai rău neadevăr dintre toate, în ceea ce priveşte frică excesivă de minciună, ea creează o prudenţă nefirească, care e, de asemenea, un „neadevăr" scenic dintre cele mai mari. Faţă de minciună, ca şi faţă Ae adevăr, trebuie să te comporţi pe scenă calm, just, fără

toane. Adevărul e necesar în teatru în măsura în care poți să crezi iSincer în el, în măsura în care te ajută ;să te convingi pe tine însuți, pe partenerul de pe scenă şi să îndeplineşti cu siguranță temele creatoare date.

Poți să tragi foloase şi din minciună dacă te apropii rațional de ea. Minciuna e diapazonul a ceea ce nu trebuie să facă actorul. Nu e nici o nenorocire dacă greşim şi falsificăm pentru o clipă. Important e ca în acelaşi timp diapazonul să ne -stabilească limita a ceea ce e just, adică a adevărului ; important e ca în momentul greşelii el să ne îndrepte pe calea justă. În asemenea condiții, momentele de devieri şi de falsificări îi vor fi folositoare chiar artistului, indicându-i limita dincolo de care nu se poate merge.

În timpul creației e necesar un asemenea proces de autocontrol. Mai mult decât atât, el trebuie să fie neîntrerupt, permanent.

Artistul, în cadrul creației în public, vrea tot timpul, din pricina emoției, să dea mai mult sentiment decât are într-adevăr. Dar de unde să-1 ia ? N-avem emoții de rezervă pentru a reglementa trăirile teatrale. Se poate stăvili sau exagera acțiunea, poți depune mai multă străduință decât e nevoie, străduința care, chipurile, ar exprima sentimentul. Dar toate acestea nu intensifică sentimentul, ci, dimpotrivă, îl nimicesc. Acesta e un joc superficial exterior, o exagerare. ^

Protestele sentimentului adevărului constituie cel mai bun regulator în aceste momente. Trebuie să le dai ascultare, chiar şi atunci când artistul trăieşte înăuntrul lui just, rolul. Dar adesea, în acel moment, aparatul lui exterior, de expresie, se forțează peste măsură din cauza nervozității şi artistul joacă superficial fără să vrea. Asta duce inevitabil la minciună.

La sfârşitul lecției, Torțov ne-a povestit despre un artist care are un sentiment foarte fin al adevărului atunci când analizează jocul altora, stând în sală. Dar, ieşind pe scenă şi devenind un personaj din piesă interpretată, acelaşi artist pierde sentimentul adevărului.

- Îți vine greu să crezi - a spus Arkadie Nikolaevici - că unul şi acelaşi om, care mai adineauri condamna, cu o înțelegere subtilă, falşi tatea şi jocul superficial al tovarăşilor lui, face, atunci când iese pe scenă, greşeli şi mai mari decât acelea pe care le criticase adineauri.

Sentimentul adevărului pe care îl au asemenea actori e altul când sunt spectatori şi altui când sunt ei înşişi interpreți în spectacol.

..... anul 19..

Arkadie Nikolaevici a spus la lecție :

- Cel mai bun lucru e, firește, că adevărul şi credința în autentici tatea a ceea ce face artistul să se creeze pe scenă de la sine.

Dar ce e de făcut când asta nu se întâmpla ?

Atunci, cu ajutorul psihotehnicii, trebuie să cauți să creezi acest adevăr şi credința în el.

Nu poți crea ceva în care nu crezi tu însuți, pe care-1 socoteşti un neadevăr.

Unde, însă, să cauți şi cum să creezi în tine adevărul şi credința ? Nu oare în senzațiile şi acțiunile interioare, adică în domeniul vieții psihice a omului-artist ? Dar sentimentele sunt prea complicate, imperceptibile, capricioase; ele se fixează prost. Acolo, în domeniul sufletesc, adevărul şi credința sau se nasc de la sine, sau se creează printr-o muncă psihotehnică complicată. Lucrul cel mai uşor e să găseşti sau să provoci adevărul şi credința în domeniul fizic prin temele şi acțiunile fizice cele mai mărunte,

mai simple. Ele sunt accesibile, statornice, vizibile, palpabile, se supun conştiinţei şi poruncii. Afară de asta, se fixează mai uşor. Iată de ce ne adresăm lor în primul rând, ca să ne apropiem cu ajutorul lor de rolurile create.

Haide să facem o probă.

…anul 19..

- NazvanoV, Viunţov ! Duceţi-vă pe scenă şi jucaţi-mi exerciţiul care vă reuşeşte mai puţin decât altele. După mine, acesta e exerciţiul cu „arderea banilor".

Nu puteţi să-1 stăpâniţi, în primul rând pentru că vreţi să credeţi „deodată" toată grozăvia pe care am introdus-o în acest subiect. „Deodată" vă duce ia un joc „în general". încercaţi să puneţi stăpânire pe acest studiu greu în fragmente, pornind de la cele mai simple acţiuni fizice, dar, fireşte, în deplină concordanţă cu întregul. Fiecare acţiune mică ajutătoare să fie dusă până la adevăr ; atunci jocul în ansamblu va decurge just şi crede în autenticitatea lui.

- Dă-mi te rog bani de la recuzită, m-am adresat eu maşinistului .-viciu, care stătea în culise.
- N-ai nevoie de ei. Joacă fără bancnote, m-a oprit Arkadie Nikolaevici.

M-am; apucat să număr banii inexistenţi.

- Nu te cred ! m-a oprit Torţov, de cum am întins mâna să iau pachetul imaginat,

51 Ce anume nu credeţi ?

52 Nici nu te-ai uitat la ceea ce ai atins.

M-am uitat într-acolo, la pachetele imaginate, n-am văzut nimic, am întins iar mâna şi am tras-o înapoi.

- Să fi îndoit măcar degetele, aşa cum e natural, altfel are să-ţi scape pachetul. Nu-1 arunca, ci pune-1 jos. Pentru asta nu e nevoie decât de o secundă. Nu te zgârci la un gest, dacă vrei să justifici şi să crezi fizic în ceea ce faci. Cine dezleagă un nod aşa ? Găseşte capătul sforii cu care e legat pachetul. Nu aşa ! Asta nu se face deodată. De obicei, capetele sforii se răsucesc şi se bagă sub sfoară, ca pachetul să nu se desfacă. Nu e chiar atât de uşor s-o scoţi la capăt cu sfoară asta Aşa, aprobă Arkadie Nikolaevici. Acum numără fiecare pachet.

Of ! Cât de repede ai făcut toată treaba ! Nici cel mai experimentat casier nu va putea să numere atât de iute nişte bancnote vechi şi soioase.

Vedeţi până la ce detalii realiste, până la ce adevăruri mici trebuie să ajungi, că natura noastră fizică să creadă în ceea ce se face pe scenă.

Acţiune după acţiune, secundă după secundă, logic şi consecvent, Torţov îmi îndruma munca fizică. În timpul numărării bancnotelor imaginare, îmi aduceam treptat aminte cum şi în ce ordine'se desfăşoară acelaşi proces în viaţă.

Din toate acţiunile logice sugerate de către Torţov s-a creat azi în mine o atitudine cu totul nouă faţă de „nimic". El parcă se umpluse de bancnote imaginare sau, mai bine zis, provocase în mine un fel de fixare asupra obiectului imaginat, dar în realitate inexistent. Una e să mişti din degete fără nici un rost şi alta să numeri bancnotele murdare, uzate, pe care mi le reprezentam în gând.

De cum s-a vădit adevărul acţiunii fizice, m-am simţit mai la largul meu pe scenă.

Şi atunci, de la sine, au apărut lucruri spontane : am răsucit ţu grijă sfoara şi

am pus-o alături, pe masă. Acest fleac m-a încălzit prin adevărul lui. Mai mult decât atât, el a provocat o serie întreagă de mişcări spontane noi. De pildă, înainte de a începe să socotesc pachetele, le-am lovit timp îndelung de masă, ca să se îndrepte hîrtille- şi să se aşeze în ordine. Când am făcut asta, Viunțov, care stătea alături de mine, a înțeles acțiunea mea şi a început să râdă.

- Ce-ți veni ? l-am întrebat eu.

- Prea seamănă leit, mi-a explicat el.

- Iată ce numim noi o acțiune fizică justificată plnă la capăt şi în deplină măsură, în care îl poți crede din toată inima "pe artist! a strigat Arkadie Nikolaevici de la parter.

După o scurtă pauză, el a început să povestească ;

- În vara asta, după o lungă întrerupere, am fost din nou în vile giatură Ungă Serpuhov, unde, acum câțiva ani, îmi petreceam regulat vacanțele. Căsuță în care închinam câteva odăi se găsea departe de gară. Dar dacă o iei de-a dreptul peste o râpă, o prisacă şi o pădure, atunci dru mul se scurtează mult. Datorită plimbărilor mele dese, mi-am croit o cărare care, în aceşti câțiva ani în care am lipsit, a fost năpădită de iarbă înaltă. A trebuit din nou s-o croiesc cu picioarele mele. La început n-a fost uşor : tot timpul greşeam direcția şi nimeream pe un drum de târî foarte umblat, plin de gropi. Acest drum duce cu totul în altă direcție, decât la gară. A trebuit să mă întorc înapoi, să-mi caut urmele şi să fac cărarea mai departe. Mă orientăm după aşezarea cunoscută a copacilor şi butucilor, a urcuşurilor şi a coborâşurilor. Amintirea lor rămăsese întreaga în memoria mea şi mi-a îndrumat căutarea.

în sfârşit, prin iarba călcată s-a făcut o dâră lungă de iarbă culcată, pe care mergeam la gară şi înapoi.

Deoarece mă duceam des în oraş, a trebuit să mă folosesc aproape zilnic de acest drum scurt şi cărarea s-a bătătorit bine, curând.

După o nouă pauză, Arkadie Nikolaevici a continuat;

Astăzi noi, împreună cu Nazvanov, am marcat şi dat viață liniei acțiunilor fizice în exercițiul „arderii banilor". Această linie e tot o „cărare"' în felul ei. Ea vă e bine cunoscută în viața reală, dar pe scenă a trebuit s-o croim din nou.

Alături de această linie justă, a mai fost croită de către obişnuință, tot la Nazvanov, o alta nejusta. Ea e făcută din şabloane şi convenționalism. În fiecare clipă, fără să vrea, el se abătea spre ea. Această linie nejustă poate fi asemănată cu un drum de țară cu hârtoape. Drumul ăsta 1-a dus mereu pe Nazvanov alături de direcția justă, spre simplul meşteşug. Ca să evite această linie, lui - ca şi mie în pădure - i-a trebuit să caute şi să construiască din nou linia justă a acțiunilor fizice. Ea poate

fi comparată cu iarba călcată din pădure. Acum Nazvanov trebuie s-o „calce" şi mai mult, până când ea se va preface în „cărare", care va fixă o dată pentru totdeauna drumul just al rolului.

Secretul metodei mele e limpede. Chestiunea nu constă în acțiuni, fizice ca atare, ci în adevărul şi în credință în ele, adevăr şi credință pe care **aceste** acțiuni ne ajută să le provocăm şi să le simțim în noi.

Aşa cum există fragmente, acțiuni mici, mijlocii, mari şi altele mai tot aşa există în profesiunea noastră adevăruri şi momente de cretă ele, mici, mari şi foarte mari. Dacă nu cuprinzi dintr-o dată tr-un adevăr marc întreaga acțiune mare, atunci trebuie să-1 împărți în fragmente şi să cauți să crezi măcar în cel mai mic dintre ele.

Aşa procedam eu, când bătătoream cărarea prin râpi şi prin pădure. Atunci mă călăuzeam după cele mai mici indicii, de amintirile drumului parcurs altădată (butucii, şănţuleţele, movilele). Cu Nazvanov am mers la fel, nu pe acţiuni fizice mari, ci pe cele mai mici, căutând în ele adevăruri şi momente de credinţă mici. Unele se năşteau din altele ; împreună provocăm un al treilea, al patrulea ş.a.m.d. Vi se pare că asta e puţin? Greşiţi, e enorm. Ştiţi oare că adesea, mulţumită sentimentului unui mic adevăr şi al unui moment de credinţă în autenticitatea acţiunii, artistul se maturizează deodată, poate să se simtă în rol şi să creadă în marele adevăr al întregii piese ? Momentul adevărului vital sugerează tonul just al întregului rol.

Câte exemple de felul acesta aş putea să vă dau din practica mea ! În timpul unui joc convenţional, meşteşugăresc al artistului s-a întâmplat un lucru neaşteptat : S-a răsturnat un scaun, sau artistei ia căzut batistă şi trebuie S-0 ridice, sau s-a schimbat punerea în scenă şi trebuie, pe neaşteptate, să aşezi din nou mobila. Tot aşa cum un suflu de aer curat împrospătează o cameră înăbuşitoare şi un lucru întâmplător, izvorât din viaţa autentică, pătrunzând în atmosfera convenţională a scenei, dă viaţă jocului mort, şablonizat.

Artistul e nevoit să ridice spontan batista sau scaunul, deoarece în-tîmplătorul n-a fost prevăzut în rol. O asemenea acţiune neaşteptată nu se face actoriceşte, ci omeneşte şi creează un adevăr vital, pe care nu poţi să nu-1 crezi. Un asemenea adevăr diferă foarte mult de jocul actoricesc, convenţional, teatral. Toate acestea dau naştere pe scenă la o acţiune vie, ruptă din însăşi realitatea autentică, de care s-a îndepărtat actorul. Adesea e suficient un asemenea moment ca să te orientezi just sau să simţi un imbold nou, creator, o mişcare. Din ea va porni un curent viu în toată scena reprezentată şi poate chiar în tot actul sau în toată piesa. Introducerea în linia rolului a momentului întâmplător care a ţâşnit din viaţa vie, omenească depinde de artist, care, pe de altă parte, poate să renunţe la acest moment şi să nu-1 includă în rol.

Cu alte cuvinte, artistul poate să se comporte iată de lucrul întîmplă-tor în calitate de personaj al piesei şi să-1 introducă o singură dată în rol, în linia vieţii lui. Dar el poate de asemenea să iasă pentru o secundă din rol, să îndepărteze întâmplătorul care a nimerit pe scenă împotriva voinţei lui (adică să ridice batista sau scaunul) şi pe urmă să se întoarcă din nou la o viaţă convenţională pe scenă, la jocul actoricesc întrerupt.

Dacă un singur mic adevăr şi un moment de credinţă pot să aducă actorul într-o stare de creaţie, atunci o serie întreagă de momente, care se succed logic şi consecvent, vor crea un adevăr foarte mare şi o perioadă întreagă, lungă, de credinţă autentică. Ele se vor susţine şi întări unele pe altele.

Nu neglijaţi deci acţiunile fizice mici şi învăţaţi-vă să vă folosiţi de ele de dragul adevărului şi al credinţei în autenticitatea a ceea ce se face pe scenă.

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici a spus :

- Ştiţi oare că acţiunile fizice mici, că adevărurile fizice mici şi momentele de credinţă în ele capătă o importanţă mare pe scenă nu numai în momentele simple ale rolului, dar şi în trăirile cele mai puternice, culminante, ale tragediei şi dramei ? Iată, de pildă : cu ce eşti ocupat dum neaţa când joci a doua jumătate, dramatică, a exerciţiului „arderea ba nilor" ? mi s-a adresat Arkadie Nikolaevici. Dumneata te repezi la cămin, smulgi din foc pachetul cu bani, apoi îl readuci în simţire pe cocoşat, fugi să-1 scapi pe prunc ş.a.m.d. Iată etapele acţiunilor fizice conform

cărora se dezvoltă firesc şi consecvent viaţa fizică a rolului creat de
dumneata în cea mai tragică scenă a exerciţiului,

Iată şi un alt exemplu :

Cu ce e ocupat un prieten apropiat sau soţia muribundului ? Să păzească liniştea bolnavului, să îndeplinească prescripţiile medicului, să ia temperatura, să pună comprese, cataplasme. Toate aceste acţiuni mici capătă o importanţă hotărâtoare în viaţa bolnavului şi de aceea ele se îndeplinesc cu sfinţenie, cu tot devotamentul. Şi nu e de mirare : în luptă cu moartea, neglijentă e criminală, îl poate omorî pe bolnav.

Iată şi un al treilea exemplu :

53 Ce face lady Macbeth în momentul culminant al tragediei ? O acţiune fizică simplă : îşi şterge de "pe mâna pata de sânge.

54 Iertaţi-mă, vă rog - s-a grăbit Govorkov .să ia partea lui Shake-speare - oare marele scriitor şi-a creat capodoperele pentru ca eroii, mă-nţelegeţi, să-şi spele mâinile sau să facă alte acţiuni naturaliste ?

55 Ce dezamăgire, nu-i aşa ? 1-a luat peste picior Torţov. Să nu te gândeşti la „tragic", să renunţi la sforţările actoriceşti cele mai încordate,cele mai iubite de dumneata, la jocul superficial, la „patos" şi la „inspi

56raţie" între ghilimele ! Să uiţi de spectatori, de impresia pe care o pro

57duci asupra r şi în locul tuturor splendorilor actoriceşti de felul acesta

58 să te mă:: **s** mici acţiuni fizice realiste, la mici adevăruri fizice şi la o sinceră credinţă în autenticitatea lor !

1 vei înţelege că nu e nevoie de asta pentru naturalism, ci irul sentimentului, pentru credinţa în autenticitatea lui ; că i, trăirile înalte se manifestă adesea prin cele mai obişnuite şi itiuni naturaliste.

artiştii, trebuie să ne folosim pe larg de faptul că aceste acţiuni semănate printre situaţiile propuse importante, capătă o mare pure. În aceste condiţiuni, se creează o conlucrare a trupului şi a sufle-a acţiunii şi a sentimentului, mulţumită căreia exteriorul ajută tenorul, iar interiorul provoacă exteriorul; ştergerea petei de sânge ajută să se realizeze gândurile ambiţioase ale lady-ei Macbeth, iar aceste gânduri biţioase o silesc să-şi şteargă pata de sânge. Nu degeaba doar, în mo-logul lady-ei Macbeth, amintirea momentelor izolate ale uciderii lui Banquo alternează tot timpul cu grijă petei de sânge. Mică acţiune fizică ; de ştergere a petei capătă o importanţă mare în viaţa de mai târziu a lady-ei Macbeth, iar marea ei năzuinţă lăuntrică (gândurile ei ambiţioase) are nevoie de ajutorul micii acţiuni fizice.

Dar există o cauză şi mai simplă şi practică, pentru care adevărul acţiunilor fizice capătă o mare însemnătate în clipele de avânt tragic. într-o tragedie puternică actorul trebuie să ajungă până la cel mai înalt grad de încordare creatoare. Asta e greu. într-adevăr, ce trudă e să provoci în tine extazul, fără o dorinţă firească ! E oare uşor să obţii, împotriva voinţei, acea trăire înaltă care se naşte numai dintr-o îneîntare creatoare ? E uşor să deviezi printr-un procedeu care contrazice natura şi în locul unui sentiment autentic să provoci un joc superficial actoricesc, simplist, meşteşugăresc şi o convulsiune musculară. Jocul superficial e uşor, cunoscut, ajuns la o deprindere mecanică. Aceasta e calea minimei rezistenţe.

Ca să te fereşti de o asemenea greşeală, trebuie să te agăţi de ceva real, stabil, organic, palpabil. Uite, aici ne e necesară o acţiune fizică, clară, precisă, emoţionantă, dar uşor de îndeplinit, tipică pentru momentul trăirii. Ea, fireşte, ne va îndrepta maşinal pe calea justă şi nu ne va lăsa în momentele grele ale creaţiei să cotim pe un drum greşit.

Tocmai în aceste momente de trăire înaltă din tragedii şi drame, acţiunile

fizice, simple şi veridice, de care e uşor să te agăți, capătă o importanță absolut excepțională prin rostul lor. Cu cât sunt mai simple, mai accesibile, mai uşor de îndeplinit, cu atât e mai uşor să te prinzi de ele în momentul greu. Tema justă te va duce spre un scop just. Asta îl va feri

pe artist de a apuca pe calea minimei rezistențe, adică spre şablon, spre meşteşug.

Mai este o condiție extrem de importantă care dă o şi mai mare putere şi însemnătate simplei şi micii acțiuni fizice.

Această condiție constă în următoarele : spuneți-i actorului că rolul, tema, acțiunea lui sunt psihologice, adinei, tragice şi imediat el va începe să se încordeze, să joace superficial până şi pasiunea, „s-o sfâşie în bucăți" sau îşi va răscoli sufletul şi-şi va constrânge degeaba sentimentul.

Dar dacă veți da artistului cea mai simplă temă fizică şi o veți înfăşură în situații propuse interesante, emoționante, atunci el se va apuca să îndeplinească acțiunea, fără să se sperie şi fără să stea să se gândească dacă în ceea ce face se ascunde psihologie, tragedie sau dramă.

Atunci sentimentul adevărului va intra în drepturile sale, iar acesta e unul din cele mai importante momente ale creației Ia care duce psiho-tehnica artistică. Mulțumită acestei metode, sentimentul evită constrînge-rea şi se dezvoltă firesc şi deplin.

La marii scriitori, chiar cele mai mici teme fizice sunt înconjurate de situații propuse mari şi importante, în care sunt ascunse stimulente ademenitoare pentru sentiment.

Astfel, după cum vedeți, în tragedie trebuie să procedezi invers de cum o face Umnovîh, şi anume : să nu storci din tine cât mai mult sentiment, ci să te gândeşti numai la o justă îndeplinire a acțiunii fizice în situațiile propuse care ne înconjoară, impuse de piesă.

Trebuie să te apropii de momentele tragice nu numai fără poză şi constrângere, adică aşa cum o făcea Umnovîh, dar şi fără violentare şi nervozitate, cum o făcea Dîmkova, şi nici brusc, cum o fac majoritatea actorilor, ci treptat, consecvent şi logic, simțind fiecare adevăr mic sau mare al acțiunilor fizice curente şi crezând sincer în ele.

Când vă veți însuşi o asemenea tehnică, de apropiere față de sentiment, se va forma în voi cu totul altă atitudine față de momentele dramatice şi de avânt tragic. Ele o să înceteze să vă mai sperie.

Adesea, deosebirea între dramă, tragedie, vodevil şi comedie constă numai în acele situații propuse în mijlocul cărora decurge acțiunea personajului reprezentat. în rest însă, viața fizică se desfăşoară la fel. Atât în vodevil, cât şi în tragedie oamenii stau jos, umblă, mănâncă.

Dar parcă asta ne interesează ? Important e pentru ce se face asta ; importante sunt situațiile propuse şi „dacă". Ele dau viață şi justifică acțiunea. Aceasta din urmă capătă cu totul altă însemnătate când ajunge în condiții tragice sau alte condiții de viață ale piesei. Acolo ea se transformă în evenimente mari, în fapte eroice. Fireşte că asta se petrece respectând adevărul şi credința. Ne plac acțiunile fizice mari şi mici, pentru adevărul rolului^B.... ținui

??

adie Nikolaevici ne-a cerut, mie şi lui Viunțov, să repetăm ceea serăm la una din lecțiile anterioare în exercițiul „arderea banilor". n mă simțeam plin de vioiciune, mi-am amintit destul de repede ceea ce găsisem atunci şi am îndeplinit toate acțiunile fizice necesare.

Cât e de.plăcut să simți pe scenă adevărul, nu numai cu sufletul, ci a trupul ! într-o stare ca asta simți pământul sub picioarele tale, simți că poți să stai solid pe el şi poți să fii sigur că nimeni n-are să te facă să te poticneşti.

- Ce bucurie e să crezi în tine pe scenă şi să simți că şi alții cred în tine ! am exclamat eu când am sfârşit jocul.

- Şi ce te-a ajutat să găseşti acest adevăr ? a întrebat Arkadie Nikolaevici.

59 Obiectul imaginat! Nimicul!

60 Sau, mai bine zis, acțiunea fizică în jurul acestui nimic, m-a corectat Arkadie Nikolaevici. Acesta e momentul important şi trebuie să vorbim mereu despre el. Gândiți-vă numai: atenția, împrăştiată în tot teatrul, se fixează asupra unui obiect inexistent, asupra nimicului. El se găseşte pe scenă, în miezul vieții piesei, el îl distrage pe cel care creează de la spectatori şi de la tot ce e în afară de scenă. Nimicul concentrează atenția artistului întâi asupra lui însuşi, apoi asupra acțiunilor fizice şi-1 obligă să le urmărească.

Nimicul te-a ajutat şi pe dumneata să descompui acțiunile fizice mari în părțile lor componente şi să le studiezi pe fiecare în parte. în prima copilărie, când ați învățat plini de concentrare să priviți, să ascultați, să umblați, ați studiat fiecare acțiune componentă mică, ajutătoare. Faceți acelaşi lucru şi pe scenă. în copilăria artistică trebuie de asemenea să le înveți pe toate de la începutul începuturilor.

Şi ce te-a mai ajutat să realizezi adevărul în exercițiul cu „arderea banilor" ? mă iscodea Torțov.

Tăceam, pentru că nu puteam să-mi dau seama dintr-o dată.

- Te-a ajutat logica şi consecvență acțiunilor pe care le-am obținut eu de la dumneata. Momentul acesta e şi mai important şi trebuie să ne oprim destul de mult asupra lui.

Logica şi consecvență participă şi ele la acțiunile fizice, ele creează ordinea, arjnonia, sensul lor şi ajută să se provoace o acțiune autentică, rodnică şi adecvată unui scop.

În viața reală nu ne mai gândim la asta. Acolo totul se face de la sine. Când ni se dau bani la poştă sau la bancă, noi nu-i numărăm aşa cum o făcea Nazvanov până când l-am corectat eu. La bancă însă, banii se numără aşa cum o făcea Nazvanov după ce am lucrat cu el.

- Te cred ! La bancă poți să greşeşti la socoteală cu o sută, două şi de asta ți-e frică, pe când o numărătoare fictivă nu te sperie. Pe scenă nu se întâmpla nici o pagubă, judecau elevii.

- În viață, datorită deselor repetări ale unora şi aceloraşi acțiuni de toate zilele, se formează, dacă se poate spune aşa, o logică „mecanică" şi o înlănțuire a acțiunilor fizice şi a altor acțiuni, a explicat Torțov. Prudența subconştientă a atenției şi autocontrolul instinctiv, necesare pentru asta, apar de la sine şi ne conduc pe nesimțite.

61 Logica şi con... sec... vența. acțiu... nii, pru... den... ța me... ca... nică, auto... con... trolul, îşi băga în cap Viunțov cuvintele înțelepte.

62 Am să vă explic ce înseamnă „logica şi consecvență acțiunii"„ „mecanica lor" şi alte denumiri care vă sperie. Ascultați-mă :

Dacă trebuie să scrii o scrisoare, nu începi cu lipirea plicului. Nu-i aşa ? Pregăteşti hârtia, tocul, cerneală, chibzuieşti ce trebuie să scrii şi îți înşiri gândurile pe hârtie. Numai după aceea ici plicul, scrii şi pe el, şi-1 lipeşti. De ce procedezi aşa ? Pentru că eşti logic şi consecvent în acțiunile talc.

Dar aţi văzut cum scriu actorii scrisori pe scena. Ei se reped la masă, iau prima bucată de hârtie care se nimereşte, învârtesc fără sens tocul în aer ; bagă oricum o fi hârtia împăturită neglijent în plic pe care îl ating cu buzele şi... gata.

Actorii care procedează aşa sunt nelogici şi inconsecvenţi în acţiunile lor. Ai înţeles ?

- Am înţeles ! să bucurat Viunţov,

63 Acum să vorbim despre mecanica logicii şi consecvenţei în acţiunile fizice. în timpul mesei, sigur că nu vă bateţi capul cu diferite mărunţişuri : cum să ţii furculiţa şi cuţitul, cum să acţionezi cu ele, cum să mesteci şi să înghiţi. Aţi mâncat de mii de ori în viaţa voastră, tot ce se cuprinde în acest proces vă e obişnuit, a ajuns ceva mecanic şi de aceea se face de la sine. înţelegeţi instinctiv că fără logică şi consecvenţă în acţiune nu veţi izbuti să mâncaţi şi să vă astîmpăraţi foamea. Cine urmăreşte însă logica şi acţiunile mecanice ? Subconştientul vostru, atenţia plină de grijă, autocontrolul vostru instinctiv. Aţi înţeles ?

64Da !... Am înţeles !

65 Aşa se întâmpla în viaţa reală. Pe scenă e altceva. Acolo, precumştiţi, noi nu îndeplinim acţiunile pentru că ele ne sunt vitale, organic necesare, ci pentru că ne-o poruncesc autorul şi regizorul.

i dispare necesitatea organică a acţiunii fizice împreună cu logica şi consecvenţă ei „mecanică", împreună cu prudenţa subconştien-i cu autocontrolul instinctiv, atât de fireşti în viaţă. m s-o scoatem la capăt fără ele ?

cui trebuie înlocuit cu un control conştient, logic şi consecvent Kţnirui fizice de fiecare clipă. Acest proces îşi va forma de la sine, cu nL datorită deselor repetări, propria lui deprindere. Dacă aţi şti numai cât e de important să te obişnuieşti cât mai repede, iimţi logica şi consecvenţă acţiunilor fizice, adevărul pe care-1 aduc cu ele, credinţa în autenticitatea acestui adevăr !

Nici nu vă închipuiţi cu ce repeziciune se dezvoltă în noi aceste simţiri şi necesitatea lor în condiţiile unor exerciţii juste. Mai mult : necesitatea logicii şi consecvenţei, adevărului şi credinţei trec de la sine în toate celelalte domenii : gânduri, dorinţe, simţăminte, într-un cuvânt în toate ..elementele". Logica şi consecvenţă le disciplinează, şi îndeosebi atenţia. Ele te deprind să reţii obiectul pe scenă sau înăuntrul tău, să urmăreşti îndeplinirea părţilor mici componente nu numai fizice, dar şi a celor interioare, sufleteşti.

Simţind adevărul exterior şi interior şi crezând în el, se creează de la sine la început dorinţe de acţiune şi apoi acţiunea însăşi.

Dacă toate domeniile naturii omeneşti a artistului vor începe să lucreze logic, consecvent, cu adevăr şi credinţă autentică, atunci trăirea va fi desăvârşită.

Nu e oare c sarcină măreaţă să formezi artişti în chip logic şi consecvent, stăpânind un adevăr şi o credinţă care să se refere la tot ce se Mîmplă pe scenă, în cadrul piesei şi rolului î

Din nefericire, lecţia a fost întreruptă de leşinul Dîmkovei. A trebuit s-o scoatem afară şi să chemăm doctorul.

…anul 19..

- După privirea întrebătoare a lui Nazvanov înţeleg ce aşteaptă, a spus Arkadie Nikolaevici intrând în clasă. El vrea să afle, cât mai repede, cum poţi să stăpâneşti metoda de a influenţa sentimentul prin acţiuni fizice mici.

În această chestiune vă va ajuta într-o mare măsură munca în privinţa „acţiunii

fără obiect".

Aţi văzut cum decurge această muncă şi ştiţi în ce constă ajutorul ei. Ţineţi minte ? La început, când făcea exerciţiul cu „arderea banilor", Nazvanov -acţiona cu „nimicul" fără nici un rost, fără cârmă şi fără pânze, nedirijînd ceea ce crea, pentru că pe scenă îi dispărea prudenţa, controlul, logica mecanică. Eu mi-am luat rolul de a fi conştiinţa lui Nazvanov, m-am străduit să-1 fac să-şi aducă aminte, să înţeleagă sensul şi legătura părţilor componente mici ale acţiunii mari (numărarea banilor), mersul logic şi consecvent al dezvoltării lor. L-am deprins pe Nazvanov să creeze un control conştient asupra fiecărei acţiuni mici ajutătore.

Aţi văzut unde 1-a dus asta. Nazvanov şi-a adus aminte, a aflat, a simţit adevărul, viaţa în acţiunile lui pe scenă şi a început să acţioneze autentic, rodnic şi adecvat. Astăzi, el şi-a adus aminte de toate, fără vreo străduinţă deosebită.

Să repete Nazvanov acelaşi exerciţiu, pus la punct, de zeci de ori, de o sută de ori şi atunci acţiunile lui logice şi consecvente de pe scenă vor deveni mecanice.

66 S-ar putea întâmpla, dacă binevoiţi să vedeţi, că noi, făcând atâtea exerciţii cu acţiunile fără obiecte, mai târziu, la spectacol, când ni se vor da, după cum ştiţi, obiecte reale, n-o vom mai scoate la capăt cu ele şi ne vom zăpăci, spuse, cam batjocoritor, Govorkov.

67 într-adevăr, de ce să nu facem de la început exerciţii cu obiecte reale ? a întrebat cineva.

68 Câte obiecte nu s-ar cere atunci pentru fantezia noastră ! a observat Şustov.

69 Nu demult, de pildă, construiam o casă, cărăm grinzi şi cărămizi, îmi aminteam eu.

70 Sunt şi alte pricini mai importante. O să vi le explice Govorkov cu un exemplu practic, a observat Arkadie Nikolaevici. Govorkov ! Du-te pe scenă şi scrie o scrisoare cu obiectele reale care se găsesc pe masa rotundă.

Govorkov s-a dus pe scenă şi a executat cele poruncite. După ce a isprăvit, Torţov i-a întrebat pe elevi :

71 Aţi privit atent toate acţiunile lui şi aţi crezut în ele ?

72 Nu ! au răspuns aproape într-un glas elevii.

73 Ce aţi omis şi ce vi s-a părut greşit ?

74 În primul rând, n-am observat de unde a luat hârtia şi tocul, a spus unul dintre ci.

75 întrebaţi-1 pe Govorkov cui şi ce i-a scris ? El nu va putea să răspundă, deoarece nu ştie nici el, a observat un altul.

76 În atât de puţin timp, nu poţi să scrii nici măcar o simplă notiţă, a criticat un al treilea.

77 Iar eu ţin minte, de altfel, până la cele mai mici amănunte, cum Eleonora Duse, în rolul Margueritei Gautier (Dama cu camelii) a lui Dumas, îi scria o scrisoare lui Armând. Au trecut zeci de ani de când am văzut-o, dar gust şi acuma fiecare amănunt dintre cele mai mici ale acţiunilor ei fizice, din scenă scrierii scrisorii către omul iubit, a observat Arkadie Nikolaevici.

Apoi el s-a adresat din nou lui Qovorkov :

- Acuma fă acelaşi exerciţiu cu o „acţiune fără obiect".

irit să-şi dea multă osteneală ca fi izbutească să-1 îndrumeze -: amintească pas cu pas, logic şi consecvent, toate părţile compo-aici ale acţiunii mari. Când Govorkov şi-a amintit de ele şi le-a fă-o ordine consecventă, Arkadie Nikolaevici i-a întrebat pe elevi :

78 Acuma ați crezut că a scris o scrisoare ?

79 Am crezut.

80 Ați văzut şi ținut minte cum şi de unde a luat hârtia, tocul, cerneala

81 Am văzut şi am ținut minte.

82 Ați simțit că înainte de a scrie scrisoarea, Govorkov a chibzuit în gând conținutul şi apoi, logic şi consecvent, 1-a transpus, pe hârtie ?

83 Am simțit.

- Ce concluzie deci trebuie să tragem din acest exemplu ? Noi tăceam, pentru că nu ştiam încă ce să răspundem.

84 Concluzia e - a spus Arkadie Nikolaevici - că spectatorul, ui-tîndu-se la acțiunea artistului pe scenă, trebuie să simtă şi el automat „mecanica" logicii şi a consecvenței acțiunii pe care o cunoaştem inconştient din viață. Fără asta, spectatorul nu va crede în adevărul celor ce se petrec pe scenă, Dați-i deci această logică şi consecvență în fiecare acțiune, dați-i-o întâi conştient, iar apoi, cu timpul, prin deprindere, ea va deveni aproape mecanică.

85 Mai există încă o concluzie, a hotărât Govorkov. Ea constă în faptul că, ştiți, vă rog, noi trebuie să lucrăm fiecare acțiune fizică pe scenă şi cu obiecte reale.

-i Ai dreptatq, dar această acțiune cu obiecte reale în prima perioadă pe scenă e mai grea decât dacă nu avem nici un obiect, a observat Torțov.

- **Dar** de ce, vă rog ?
- Pentru că, atunci când ai de-a face cu obiecte reale, multe acțiuni îți scapă de la sine, instinctiv, din pricina caracterului mecanic pe care îl are în viață, aşa că cel care joacă nu izbuteşte să le urmărească. E greu să prinzi aceste scăpări şi, dacă le admiți, atunci se produc eşecuri care dezechilibrează linia logicii şi a consecvenței acțiunilor fizice. Logica dez echilibrată nimiceşte la rândul ei adevărul, iar făiră adevăr nu există credința şi nici trăire, atât la artist, cât şi la privitor.

Pentru „acțiunile fără obiect" se creează alte condiții. Când e vorba de ele» de voie, de nevoie trebuie să-ți ațintești atenția asupra fiecărei părți componente, cât de mărunte, a acțiunii mari. Dacă nu, n-ai să-ți aduci aminte şi n-ai să îndeplineşti toate părțile auxiliare ale întregului, iar fără părțile auxiliare n-ai să simți întregul din toată acțiunea mare.

Trebuie întâi să te gândeşti şi pe urmă să îndeplineşti acțiunea. În chipul acesta, datorită logicii şi consecvenței procedeelor tale, te apropii pe cale firească de adevăr şi de la adevăr ajungi la credință şi la trăirea cea mai autentică.

Acuma veți înțelege de ce vă recomand pentru prima perioadă să începeți cu „acțiuni fără obiect", lipsindu-vă de obiectele reale pentru un anumit timp.

Lipsa lor te sileşte să pătrunzi mai atent, mai adânc în însăşi natura acțiunilor fizice şi s-o studiezi.

Apucați-vă cu elan şi cu toată pasiunea de metoda şi exercițiile propuse de mine şi aduceți acțiunea cu ajutorul lor până la adevărul organic.

- Scuzați-mă, vă rog - a început să discute Govorkov - care: acțiune fără obiect se poate numi fizică şi chiar organică, mă înțelegeți, vă rog ?

Şustov a fost şi el de partea lui. Şi el găsea că o acțiune cu obiecte reale, autentice şi o acțiune cu obiecte imaginare (cu nimic) sunt diferite după natura lor.

De exemplu, binevoiți să vedeți, să zicem că bei apă. Ea pro^ voacă, ştiți, vă rog, o serie întreagă de procese realmente fizice şi cu adevărat organice : sorbirea

lichidului, senzația gustului, înghițirea...

86 Aşa, aşa ! 1-a întrerupt Torțov. E necesar să irepeți toate aceste subtilități şi la acțiunile fără obiect, pentru că fără ele nu vei putea înghiți.

87 Cu ce să repeți, binevoiți să vedeți şi dumneavoastră, când n-ai nimic în gură ?

- Înghite-ți saliva, înghite aerul, nu-i totuna ? a propus Arkadie Nikolaevici. Ai să începi să mă asiguri că nu e acelaşi lucru cu a în ghiți un vin bun. Sunt de acord. Există o diferență. Dar şi aşa vor rămîne multe momente de adevăr fizic, suficiente pentru scopurile noastre.
- Iertați-mă, vă rog, o asemenea muncă te distrage de la esența rolului. În viață, vă rog să observați, ifaptul de a bea se produce de la sine şi nu cere o atenție deosebită, nu se potolea Govorkov.
- Nu, când savurezi ceea ce bei, asta îți cere atenție, a obiectat" Arkadie Nikolaevici.

88 Dar când nu savurezi, mă înțelegeți, atunci nu te gândeşti la asta..

89 Cu acțiunile fără obiecte se întâmpla acelaşi lucru. Cum am mai spus : faccțiTe de o sută de ori, înțelegeți-le, aduceți-vă aminte de toate momentele lor separate, componente, şi atunci natura voastră trupească va afla, va simți acțiunea cunoscută şi vă va ajută ea singură s-o repetați.

După lecție, în imp ce elevii îşi luau rămas bun şi se împrăştiau, Arkadie Xikolaeviei îi dădea indicații lui Ivan Platonovici. Eu le-am auzit, deoarece Toiiov le spunea cu glas tare :

- Se cuvine să procedăm absolut la fel cu elevii. în prima perioadă profesorul să-şi ia asupra lui rolul conştiinței elevului, să-i indice ac-omponente ajutătoare, mici, pe care le-a omis din greşeală. i rândul lor, elevii să țină minte că e necesar să cunoască aceste componente ale acțiunilor mari şi drumul lor de dezvoltare în chip consecvent. Elevii trebuie să-şi deprindă atenția să urmărească rrent îndeplinirea întocmai a cerințelor naturii în domeniul ac-elevii trebuie să simtă întotdeauna pe scenă logica şi consecvență lunilor fizice, iar asta să constituie necesitatea lor firească, starea lormală pe scenă ; elevii trebuie să iubească fiecare fragment compo-H de mic al acțiunilor mari, aşa cum un muzicant iubeşte fiecare lin melodia pe care o redă. Până acum ai urmărit întotdeauna ca elevii să acționeze pe scenă itic, rodnic şi conform unui scop, iair nu să se reprezinte ca personaje. Asta e bine 1 Du şi mai departe aceeaşi muncă la lecțiile de „antrenament şi disciplină". Scrieți la lecții, ca şi până acum, scrisori, puneți masa pentru prânz, pregătiți mâncări diferite, beți ceaiul imaginar... coaseți-vă îmbrăcămintea, construiți case etc, etc, ...

Dar He acum înainte să îndepliniți toate aceste acțiuni fizice fără obiecte, cu nimic, ținând seamă că aceste exerciții ne sunt necesare pentru a afirma înăuntrul artistului adevărul şi credința autentică, organică prin acțiunile fizice.

Acum Nazvanov ştie cum 1-a obligat nimicul să pătrundă în fiecare moment al acțiunii fizice făiră obiect, în numărarea banilor. Duceți această muncă extrem de importantă a atenției până la o treaptă înaltă a perfecțiunii tehnice. După aceea, îmbinați aceeaşi acțiune fizică cu cele mai variate situații propuse şi cu magicul „dacă". De pildă : elevul a cunoscut la perfecție procesul fizic al îmbrăcării. Întreabă-1 : „Cum te îmbraci într-o zi liberă, cînid nu trebuie să te grăbeşti să te duci la şcoală ?"

Lasă-1 să-şi aducă aminte şi să se îmbrace aşa cum se îmbracă într-o zi liberă.

„Cum te îmbraci într-o zi de lucru, când mai ai încă destul timp până la începerea lecțiilor ?"

Acelaşi lucru când întârzie la şcoală.

La fel când s-a întâmplat ceva în casă sau a izbucnit un incendiu.

La fel când nu e -la el acasă, ci invitat şi aşa mai departe.

În toate aceste momente oamenii se îmbracă aproape la fel : îşi trag pantalonii absolut la fel de fiecare dată, îşi leagă cravată, îşi încheie nas-

turii şi altele. Logica şi consecvenţă tuturor acestor acţiuni fizice nu se schimbă aproape în nici o împrejurare. Această logică şi consecvenţă trebuie însuşite o dată pentru totdeauna, prelucrate la perfecţie pentru fiecare acţiune fizică dată. Se schimbă numai situaţiile propuse şi magicul „dacă", în jurul cărora au loc aceleaşi acţiuni fizice. Mediul înconjurător are o influenţă asupira acţiunii însăşi, dar n-avem de ce să ne îngrijorăm de asta. Aire grijă de asta natură în locul nostru, experienţa de toate zîlele, obişnuinţa, subconştientul. Ele vor face pentru noi tot ce e necesar. Noi însă trebuie să ne gândim numai ca acţiunea fizică să se împlinească just, logic şi consecvent, în situaţiile propuse date.

Uite, lîm această muncă - studierea şi corijarea acţiunii - au să vă ajute foarte mult exerciţiile cu „acţiunea fără obiect", prin care veţi cunoaşte adevărul. Iată de ce acord acestor exerciţii o importanţă absolut excepţională şi te irog încă o dată, Vania, să dai şi tu acestui exerciţiu o atenţie absolut excepţională.

- înţeles ! i-a răspuns milităireşte Ivan Platonovici.

…anul 19..

Logica şi consecvenţă acţiunilor fizice a pătruns puternic în conştiinţa noastră. Atenţia noastră .se preocupă numai de ete în timpul exeirciţUlor, studiilor, antrenamentului şi disciplinei. Noi singuri inventăm pentru noi experienţe variate în clasă şi pe scenă. Mai mult decât atât, grija pentru logică şi consecvenţă acţiunilor fizice a intrat în viaţa noastră ireală, S-a creat în noi un fel de joc, care constă în faptul că ne urmărim neobosiţi unul pe altul şi ne surprindem ,în acţiuni fizice tteilogice şi neconsecvente-

Iată, de pildă, azi, datorită faptului că s-a făcut curăţenie pe scena de la şcoală şi că asta a durat mult, a trebuit să aşteptăm lecţia lui Airkadie Nikolaevici într-un coridor vecin cu teatrul şcolii. Deodată Maloletkova a început să ţipe :

- Dragii mei !'Nu mai pot! Mi-am pierdut cheia odăii! Toţi s-au apucat să caute cheia.

- Nu e logic ! se ţinea Govorkov de Maloletkova. Dumneata întâi te apleci şi abia ,pe urmă, mă înţelegi, te irog, începi să te gândeşti unde tre

buie să cauţi ! Din asta eu trag concluzia, dacă-mi dai voie, că acţiunile

dumitale fizice se produc nu pentru căutare, ci pentru a cochetă cu noi,

spectatorii.

90Vai, dragii mei, ce se mai &ne scai de mine 1 se înfurie Maloletkova.

În timpul acesta Viunţov ..mergea-pe uirmele Veliaminovei.

- Vai ! Gata ! Nu merge ! Nu e consecvent! Nu cred ! Pipăi cu mâna pe divan, dar te uiţi la mine. Fireşte că ai dat greş ! o necăjea Viunţov.

Adăugaţi la aceasta observaţiile lui Puşcin, Veselovski, Şustov, în parte ale mele. şi veţi pricepe că situaţia celor care căutau era făiră ieşire. - Copii proşti ! Să nu vă deformaţi ! a răsunat pe neaşteptate glăsui ca un tunet &'. iui Arkadie Nikolaevici. Elevi: au încremenit de nedumerire,

•vă toţi pe scaune, iair voi, Maloletkova şi Veliaminova, u,m-un capăt la altul, colo pe coiridor ! a poruncit Arkadie Niko-c voce aspiră, neobişnuită pentru noi

Nu aşa ! Aşa se umblă ? Călcâiele înăuntru, vârfurile în afară ! De> îndoiți genunchii ? De ce e prea puțină mişcaire în şolduri ? Urmăiriți aitrul de greutate al trupului vostru ! Fără asta nu există sens, nu există consecvență în mişcările voastre ! Nu cred ! Ce-i cu voi, nu ştiți să umblați ?

Undec adevărul şi credința în ceea ce faceți ? De ce vă clătinați că bețivii?

Lâti-va unde călcați !

Vrkadie Nikolaeviei devenea din ce în ce mai exigent şi, pe măsură ce i, elevele îşi pierdeau tot mai mult stăpîniirea de sine. Torțov le-a păcii atâta încât ele nu mai ştiau unde le sunt genunchii, călcâiele şi tăi-1 Căutând grupurile de muşchi motori pe care Arkadie Nikolaevici le mea să lucreze, bietele fete zăpăcite nu le puneau în mişcaire pe cele indicate. Aceasta stîirnea noi şicane din partea profesorului.

în cele din urmă li s-au încurcat picioarele, iar Veliaminova a încremenit în mijlocul coridorului, cu gura căscată şi cu ochii plini de lacrimi, •rmîndu-.se să se mai mişte.

Când m-am uitat la Torțov, am văzut, spre mirarea mea, că şi el, şi Rahmanov îşi țineau batista la gură şi se zguduiau de rîa. Gluma s-a lămurit numaidecât.

- Oare nu înțelegeți - a spus Arkadie Nikolaevici - că jocul vostru prostesc nimiceşte sensul metodei mele ? Oare e vorba să stabiliți numai forma! logica şi consecvență păirților componente a acțiunii fizice mari ? Nu sm nevoie de asta, am nevoie de un adevăr autentic al sentimentului şi de credința sinceră în el, a artistului care creează.

Fără acest adevăr şi această credință, tot ce se face pe scenă, toate acțiunile fizice logice şi consecvente devin convenționale, adică dau naştere minciunii, în care nu poți să crezi.

Cel mai primejdios lucru pentru metoda mea. pentru întregul sistem, pentru pslhotehnica lui, în sfârşit pentru întreaga artă, e o apropiere formală față de munca creatoare completă, e o înțelegere îngustă, limitată a ei. Nu e greu şi e folositor să te înveți să împărți acțiunile fizice mari în părțile lor componente, să stabileşti formal logica şi consecvență dintre aceste părți, să născoceşti pentru asta exerciții corespunzătoare, să le -executi cu elevii fără să ții seama de lucrul principal, adică să duci acțiunile fizice până la adevăr şi la credință.

Ce tentație pentru exploatatorii sistemului ! Nu există ceva mai stupid şi mai dăunător pentru artă decât „sistemul" de dragul „sistemului". Nu se poate face din el un scop în sine, nu se poate transforma mijlocul în scop. Asta ar fi cea mai mare minciună.

Când am intrat aici adineauri, voi creați tocmai această minciună în timp ce căutați ceva pierdut. Voi v-ați agățat de fiecare acțiune fizică mică, nu de dragul adevărului şi creării credinței în autenticitatea lui, ci de dragul îndeplinirii formate a logicii şi consecvenței acțiunilor fizice ca atare. Acesta e un joc prostesc şi dăunător, care n-are nici o legătură cu airta.

Afară de asta, vă dau un sfat pirietenesc : să nu lăsați niciodată pe criticii sterpi şi pe cei caire se agață de nimicuri să vă sfâşie arta, creația, metodele, psihotehnică ei şi celelalte. Ei pot să-1 facă pe artist să-şi piardă orientarea sănătoasă şi să-l -ducă până la paralizare sau până la catalepsie. De ce atunci le dezvoltați în voi şi în alții cu ajutorul jocului prostesc ? Lăsați-vă de el, altfel foarte curând excesul de prudență, şicanele şi frica exagerată de minciună au să vă paralizeze complet. Căutați minciună în măsura în care vă ajută să găsiți adevărul. Nu uitați că cel care critică pentru a critica sau pune bețe în roate creează mai mult decât oricare altul neadevăruri, deoarece actorul care e stânjenit în lucru în acest chip încetează fără voie să mai îndeplinească tema acțiunii

alese de el şi, în schimb, începe să joace superficial adevărul însuşi. în acest joc artificial e ascunsă cea mai mare minciună. La dracu deci cu criticul sterp şi dinafară de voi şi dinăuntrul vostru, adică şi din spectator şi mai mult încă din voi înşivă. Criticul isterp se strecoară cu plăcere în sufletul artistului care se îndoieşte veşnic.

Formați în voi un critic sănătos, liniştit, înțelept, înțelegător, cel mai bun prieten al artistului. El nu sleieşte, ci însufleţeşte acțiunea, el o ajută să fie reprodusă nu formal, ci autentic. Criticul adevărat ştie să privească şi să vadă {inimosul ; criticul şicanator mărunt vecie numai răul, iar binele îl scapă din vedere.

Recomand acelaşi lucru şi acelora care urmăresc munca colegilor lor. Cei ce controlează creația altora să se limiteze la rolul oglinzii şi să spună cinstit, fără şicane, dacă cred sau nu ceea ce văd şi aud şi să indice momentele care îi convin. Nu li se cere mai mult.

Dacă spectatorul teatral ar fi tot atât de pretențios şi şicanator față de adevărul de pe scenă cât sunteți voi în viață, atunci noi, bieți actori, n-am mai putea să apărem pe scenă.

91 Dar, oare, spectatorul nu e exigent față de adevăr ? a întrebat cineva.

92 El e exigent, dar nu şicanator ca voi. Dimpotrivă ! Un bun spectator vrea înainte de toate să creadă în tot ce se petrece pe scenă, vrea ca fiețiunea scenică să-1 convingă şi dorința asta ajunge adesea până la o naivitate ridicolă.

Să vă povestesc un caz neobişnuit caire mi s-a întâmplat de curând.

Într-o seară, la nişte cunoştințe, bătrânul Şustov, ca să amuze tineretul, > scamatorie dibace în fața tuturor : a scos cămaşa de pe unul din-•ezenți, făiră să se atingă de haină şi vesta lui, desfăcmdu-i ița şi descheindu-i nasturii cămăşii.

im în ce constă secretul scamatoriei, deoarece am fost întâmplător pregătirile pe care le-a făcut şi am auzit cum se înțelegea bă-Şustov cu ajutorul său. Dar am uitat tot când priveam scamatoria tasăşi şi-1 admirăm pe bătrânul Şustov în noul său rol.

După experiența, toți se mirau şi comentau tehnica executării celor văzute, şi eu comentam împreună cu ei scamatoria, uitând sau, mai bine nedorind să mă gândesc la ceea că ştiam.' Am vrut să uit, ca să nu mă : de plăcerea de a crede şi de a mă minuna. Nu pot să explic altfel

această uitare şi naivitate de neînțeles.

Spectatorul teatral vrea şl el să fie „mințit", lui îi place să cireada în , arul scenic şi să uite că în teatru e joc, nu viața reală. Cuceriți spectatorul cu adevărul autentic şi credința în ceea ce veți face pe scenă.

…anul 19..

93 Astăzi vom lucra partea a doua a exercițiului „arderea banilor" la fel cum am lucrat acum câteva zile prima parte, a anunțat Arkadie Nikolaevici ititrînd în clasă.

94 Această temă e mai complicată ; s-air putea să n-o biruim, am spus cu ridicându-mă ca să mă duc împreună cu Maloletkova şi Viunțov pe scenă.

- Nu-i nimic, m-a liniştit Arkadie Nikolaevici. V-am dat acest exercițiu nu pentru ca să-1 biruiți neapărat, ci pentru ca să înțelegeți mai bine,

având în față o sarcină grea, ceea ce vă lipseşte şi ce trebuie să mai în

vățați. Deocamdată, faceți ceea ce puteți. Dacă nu veți izbuti să stăpîndți

întregul studiu deodată, realizați măcar o parte : creați măcar linia acțiunii

lui fizice exterioare. Să se simtă în ea adevărul.

Uite, de pildă, poți .dumneata să-ți laşi pentru un timp treburile, să te duci, la chemarea soției, în sufragerie, să te uiți, cum îi face acolo baie copilului ?

- Pot, asta nu e greu !

M-am sculat şi m-am îndreptat spire camera vecină.

- A, nu ! s-a grăbit să mă oprească Arkadie Nikolaevici; Se paire că tocmai asta nu poți dumneata să faci cum trebuie. Tocmai asta nu e lucru

uşor : să intri pe scenă într-o cameră şi să pleci din ea în culise. De aceea nu e de mirare că ai. dovedit acum atâtea inconsecvențe şi atâta lipsă de logică.

Controlează singur câte acțiuni fizice şi adevăruri mici, abia simțite, dar necesare, ,a| scăpat din vedere. Iată, de pildă, înainte de a ieşi nu erai ocupat cu fleacuri, ci cu treburi importante, adică cu rînduirea unor acte publice şi cu verificarea casei. Atunci de ce te-ai dezinteresat dintr-o diată de toate, de ce n-ai ieşit, ci ai fugit din odaie, de paircă te salvai de sub un tavan caire se pirăbuşea ? Nu s-a întâmplat doair nimic îngrozitor : te-a chemat nevasta şi atâta tot. Afairă de asta, în viață te-ai fi dus oare la un copil mic cu țigara apirinsă în gură ? Țîmcul ar fi început să tuşească din piricina fumului. Mai mult, cred că nici mama n-ar fi lăsat pe cineva să fumeze într-o cameră unde se face bale noului născut. De aceea, găseşte mai întâi un loc pentru țigară, las-o aici, în odaia asta, apoi du-fte. Fiecare dintre acțiunile mici ajutătoare indicate nu e greu de îndeplinit.

Aşa am şi făcut : am lăsat țigara în salon şi am plecat în culise, unde mi-am aşteptat intrarea.

- Uite, acum ai făcut fiecare dintre acțiunile mici separat şi din ele

s-a format o acțiune mare : plecarea în sufragerie. Poți să crezi uşor în ea.

întoarcerea mea a suferit şi ea nenumărate îndreptări, dair, de data aceasta, pentru că n-am acționat puir şi simplu, am savurat fiecaire lucru mărunt şi l-am jucat şi suprajueat mai mult deoît trebuia. Şi asta creează o minciună pe scenă.

În sfîirşit, ne-am apropiat de cel mai interesant moment dramatic. Când am intrat pe scenă şi m-am îndreptat iair spre masă pe care lăsasem hîirtiile, am văzut că Viunțov le aruncă în foc şi se bucura prosteşte de jocul luî.

Simțind momentul tragic, eu, ca un cât de luptă caire aude semnalul de asalt, m-am aruncat înainte. Temperamentul m-a depăşit şi m-a împins spre un joc superficial, caire a fost mai puternic decât voința mea.

95 Stai ! Ai deviat ! Ai deraiat ! Ai pornit pe o linie falsă ! m-a oprit Arkadie Nikolaevici. Caută singur, după urmele proaspete lăsate de tine, ce ai trăit acum.

96 Am reprezentat tragedia ! m-am căit eu.

97 ,Şi ce air fi trebuit să faci ?

98 Ar fi trebuit să fug pur şi simplu spire cămin şi să smulg din el pachetul de bani care ardea. Dair pentru asta era necesar înainte de toate să-mi netezesc dirumul, să-l dau la o parte pe cocoşat. Aşa am şi făcut.

Dair Torțov a găsit că brandul fusese atât de slab încât nici. nu putea fi voirba de accident şi moarte.

99 Cum să pirovoc şi să justific o acțiune mai bruscă ?

100 Uită-te - mi-a spus Airkadie Nikolaevici - am să aprind această hârtie şi am s-o arunc aici, în scrumieră, dair dumneata să stai mai da o pairte şi, cum vei vedea flacără, să fugi ca să scapi resturile ei încă meairse.

Abia a făcut Arkadie Nikolaevici ceea ce spusese, că m-ain şi irepezit spre hârtia care ardea şi pe drum l-am îmbrâncit pe Viunțov atât de tare încât era aproape să-i rup mâna.

- văzut î m-a prins Arkadie Nikolaevici. Ei, ceea ce ai făcut acump u ceea ce ai făcut înainte ? Acuma se putea întâmpla o nenorocire, iar îmi«Tf a Fost un simplu joc

artificial.

din cuvintele mele nu trebuie trasă concluzia că eu recomand ,: actorilor mâinile şi să-i schilodeşti pe scenă, înseamnă numai n-ai ţinut seama de o împrejurare importantă, şi anume : bancnotele serind într-o clipită şi, de aceea, ca să le salvezi, trebuie să acţionezi tot într-o clipită. Dumneata n-ai făcut asta şi ai călcat adevărul şi credinţa în el. Acum, să mergem mai departe.

101 Cum ?... Atâta toi ? m-am miirat eu sincer.

102 Ce mai virei ? Ai salvat tot ce se putea, restul a airs.

103 - Şi omoirul ?

104 - N-a fost nici un omor.

105 Cum n-a fost omor ?

106 Nu, Pentru personajul pe care îl reprezinţi, n-a fost deocamdată nici un omor. Eşti amant că ţi-au pieirit banii. Dar nici n-ai observat că l-ai îmbrâncit pe idiot. Dacă ai fi ştiut de cele întâmplate, atunci, probabil, n-ai îi încremenit, ci te-ai fi girăbit să i dai un ajutor muribundului.

107 Cam aşa e... totuşi trebuie făcut ceva în această scenă. Acesta e doar un moment dramatic !

108 înţeleg ! Vorbind pe şleau, ai wea să joci artificial O tragedie. Dar mai bine abţine-te. Să mergem mai departe.

Ne-am apropiat de un moment nou, greu pentru mine : trebuie să încremenesc sau, după expresia lui Arkadie Nikolaevici, să trăiesc un moment de „lipsă de acţiune tragică".

Am încremenit şi... am simţit eu însumi că joc artificial.

109 Drăguţele de ele ! Vechile-străvechile cunoştinţe de pe vremea bunicelor şi bunicilor ! Şi cât sunt încă de puternice, de înverşunate, de tari, şabloanele astea ! mă tachina Torţov.

110 În ce se manifestă ele ?

111 Ochii holbaţi de groază, frecarea tragică a frunţii, stirîngerea capului în mâini, trecerea celor cinci degete prin păr, apăsarea mâinilor pe inimă. Toate aceste şabloane au vreo trei sute de ani. Acuma haide să ne descotorosim de toate aceste vechituri! a poruncit el. Jos cu toate şabloanele ! Afară cu jocul cu fruntea, cu inima şi cu părul ! Dă-mi în locul lor măcar cea mai mică acţiune, dar autentică, rodnică şi adecvată scopului, plină de adevăr şi credinţa.

- Dar cum pot să acţionez într-o lipsă de acţiune dramatică ? nu mă dumeream eu.

- Dar cum crezi : există acţiune într-o lipsă de acţiune dramatică «au de altă natură ? Dacă există, atunci spune-mi în ce constă ea.

fost nevoit să-mi revizuiesc toate rafturile memoriei, ca să-mi **aduc** aminte cu ce e ocupat omul într-un moment dramatic lipsit de acţiune. Arkadie Nikolaevici ne-a povestit următoarea întâmplare :

- Trebuia să i se anunţe unei femei nenorocite vestea îngrozitoare a morţii bărbatului ei. După o pregătire îndelungată şi precaută, adu cătorul tristei veşti a rostit în sfârşit cuvintele fatale. Sărmana femeie a încremenit. Dar faţa ei nu exprima nimic tragic (nu era aşa cum le place actorilor să joace pe scenă în aceste momente). încremenirea asta într-o lipsă totală de expresivitate a fost înfiorătoare. Omul a trebuit să stea nemişcat câteva minute, ca să nu tulbure procesul care se petrecea înăuntrul ei. La urma urmelor, tot trebuia făcută o mişcare, şi această miş

care a scos-o din împietrire. Ea şi-a venit în fire şi... a căzut fără simțire.

După mult timp, când a fost cu putință să vorbeşti cu ea despre trecut, a fost întrebată : la ce se gândea atunci, în momentul ei de „lipsă de acțiune tragica"?

S-a aflat că, cu cinci minute înainte de vestea morții, ea se pregătea să se ducă undeva să facă nişte cumpărături pentru bărbatul ei... însă, deoarece el murise, ea trebuia să facă altceva. Dar ce ? Să-şi creeze o viață nouă ? Să-şi ia rămas bun de la cea veche ? Ea a retrăit într-o clipă toată viața din trecut, a stat față în față cu viitorul, n-a izbutit să-I ghicească, n-a găsit un echilibru necesar pentru viața de mai târziu şi,., şi-a pierdut simțirea din pricina neputinței ei. Admiteți că numai câteva minute de lipsă de acțiune dramatică au fost suficient de active. într-adevăr : să retrăieşti într-un timp atât de scurt tot lungul tău trecut şi să-1 cântăreşti ! Asta oare nu e acțiune ?

112 Fireşte, dar nu e fizică, ci pur psihologică.

113 Bine, sunt de acord. Să nu fie fizică, ci o altă acțiune oarecare. Să nu ne gândim prea mult la denumirea ei şi să n-o definim. În fiecare acțiune fizică e ceva din acțiunea psihologică, iar în cea psihologică, <:eva din acțiunea fizică.

Un savant cunoscut a spus că, dacă am încerca să ne descriem sentimentul, ar ieşi povestirea unei acțiuni fizice.

Acum vă spun eu că, cu Cât acțiunea e mai aproape de cea fizică, «cu atât rişti mai puțin să-ți violentezi sentimentul.

Dar... fie şi aşa : să fie vorba d$_e$ psihologie, să avem de-a face nu cu o acțiune exterioară, ci cu una interioară, nu cu logica şi consecvență -acțiunilor fizice exterioare, ci cu logica şi consecvență sentimentelor. Atunci e cu atât mai greu şi mai important să înțelegem ce se cuvine £ă facem. Nu poți îndeplini ceea ce nu înțelegi tu însuți fără să nu rişti să cazi într-un joc „în general". Trebuie un plan clar şi o linie de acțiune lăuntrică. Ca să le creezi, e necesar să cunoşti natura sentimentului, logica şi consecvență lui. Până acuma am avut de-a face cu logica şi consecvență acțiunilor fizice, palpabile, vizibile, accesibile nouă. însă ne ciocnim de logică şi consecvență sentimentelor, imperceptibile, inaccesibile, nestatornice. Acest domeniu şi nouă temă câte ne stă în față sunt considerabil mai grele.

glumă să spui : natura sentimentului, logica şi consecvența Toate acestea sunt probleme psihologice din cele mai grele, puțin _tate de ştiință, care nu ne-a dat nici un fel de indicații şi baze ..:- în acest domeniu.

Nu ne rămâne altceva de făcut decât să găsim o ieşire din situația asta ::'ici'.ă cu ajutorul, cum s-ar spune, al mijloacelor noastre „domestice", vorbi despre ele data viitoare.

…anul 19..

- Cum să rezolvăm deci problema grea a „logicii şi eonsecveni sentimentului", fără ajutorul cărora nu putem însufleți pauza „tra

gicului lipsit de acțiune" ?

Xoi suntem artişti, nu savanți. Sfera noastră e activitatea, acțiunea. Noi ne conducem după practică, după experiența omenească, după amin-i din viață, după logică şi consecvență, după adevăr şi credință în cea ce facem pe scenă. Aceasta e latura prin care mă şi apropii de rezolvarea problemei.

După câtva timp, Arkadie Nikolaevici a continuat:

- Metoda pe care am învățat-o din practică e simplă de tot, până

i ridicol. Ea constă în faptul că trebuie să-mi pun întrebarea : „Ce-aş

fi făcut în viața reală, dacă aş fi nimerit într-un moment tragic, lipsit de acțiune

?" Răspundeți-vă numai la această întrebare sincer, omeneşte; nu e nevoie de mai mult.

După cum vedeți, cer şi în domeniul sentimentului ajutorul acțiunii simple fizice.

114 Eu, dacă îmi îngăduiți, nu pot să accept asta, pentru că ştiți, vă rog, în domeniul sentimentului nu există acțiuni fizice. Acolo există numai acțiuni psihologice.

115 Nu, dumneata greşeşti. înainte de a lua o hotărâre, omul acționează până la limită înăuntrul lui, în imaginația lui : el vede, cu privirea interioară, ce şi cum se poate întâmpla, el îşi îndeplineşte în gând acțiunile marcate. Mai mult decât atât, artistul simte fizic ceea ce gîn-deşte şi îşi stăpâneşte cu greu impulsurile interioare spre acțiune, care tind la o întruchipare exterioară a vieții interioare.

Reprezentările „în gând" ale acțiunii te ajută să stârneşti lucrul principal : activitatea interioară, dorința de acțiune exterioară, stăruia în părerea lui Arkadie Nikolaevici. Remarcați că tot acest proces are loc în acea sferă a noastră în care cuprindem creațiile normale, fireşti. Căci toată munca artistului nu se consumă într-o viață reală „aievea", ci ta cea imaginată, inexistentă, dar care poate exista. Ea reprezintă pentru noi, artiştii, realitatea autentică.

De aceea afirm că noi, artiştii, vorbind despre viața imaginată şi despre acțiuni, avem dreptul să ne referim la ele ca la nişte acțiuni autentice, reale, fizice. Astfel, metoda cunoaşterii logicii şi consecvenței sentimentului prin logică şi consecvență acțiunii fizice e pe deplin justificată practic.

Totul s-a amestecat în capul meu, ca întotdeauna când e vorba de probleme prea complicate. A trebuit să-mi amintesc, să adun şi să apreciez fiecare fapt în parte, fiecare situație propusă a exercițiului : bunăstarea, familia, obligația față de ea şi față de cauza socială pe care o slujesc ; răspunderea ele casier, importanța actelor justificative; dragostea, afecțiunea față de nevastă şi de copil ; cretinul-cocoşat care îmi stă veşnic pe cap ; controlul şi adunarea generală care trebuiau să aibă loc; nenorocirea, priveliştea îngrozitoare a banilor şi a documentelor arzând ; pornirea instinctivă de a le salva ; încremenirea, nebunia, prestația. Toate acestea s-au creat în închipuirea mea, în viziunile mele şi au avut răsunet în simțirea mea. Punând faptele la locul lor, trebuia să înțeleg unde duc, ce mă aşteaptă de-acum înainte, ce dovezi se ridică împotriva mea.

Prima e apartamentul mare şi bun. El sugerează o viață care îmi depăşeşte mijloacele, care duce Ia cheltuieli mari. Lipsa completă a banilor din casă şi a actelor justificative, pe jumătate arse ; cretinul mort şi nici un martor al nevinovăției mele ; copilul înecat. Acest nou corp delict vorbeşte despre o fugă premeditată, în care pruncul şi cretinul cocoşat ar fi fost capete de acuzare puternice. Judecata va spune ; „Iată de ce răufăcătorul a căutat mai întâi să sfârşească ctl ei".

Moartea copilului nu mă atrage în această afacere criminală numai pe mine, dar şi pe soția mea. Afară de asta, între noi se vor isca inevitabil complicații în relațiile noastre personale din pricina uciderii fratelui ei. De aceea nu pot să mă aştept la sprijin nici din partea ei.

Toate faptele, „dacă" şi situațiile propuse s-au amestecat şi s-au încurcat atât de rău în capul meu, încât, în primul moment, n-am găsit altă ieşire decât să fug şi să mă ascund.

Dar, peste o secundă, îndoiala a început să-mi roadă hotărârea nechibzuită.

„încotro să fug ? îmi spuneam. Parcă viața unui fugar e mai bună dedît închisoarea şi însăşi fugă nu reprezintă o dovadă puternică împotriva mea ? Nu, nu trebuie să fug de judecată, ci să povestesc totul, aşa cum a fost. De ce să-mi fie frică ? Eu sunt doar nevinovat. Nevinovat ?... Poftim de dovedeşte asta !"

Când i-am explicat lui Arkadie Nikolaevici gândurile şi îndoielile mele, el mi-a spus aşa :

116 Notează-ți toate gândurile pe hârtie, pe urmă tradu-le în acțiuni, pentru că tocmai ele se referă la întrebarea : ce-aş face în viața reală, dacă aş nimeri într-un „tragic lipsit de acțiune" ?

117 Cum se traduc gândurile în acțiuni ? nu înțelegeau elevii.

118 Foarte simplu. Să admitcim că în fața voastră stă o listă eu gândurile voastre. Citiți-o. Apartament bun, nici un fe[1] de bani, documente arse, doi morți şi toate celelalte.

Ce făceai în timp ce scriai şi citeai aceste rânduri ? Îți aminteai, culegeai, cântăreai faptele întâmplate care puteau să devină capete de acuzare împotriva dumitale. Iată primele dumitale gânduri transformate în acțiune. Citeşte mai departe lista : ajungând la concluzia că situația dumitale e fără ieşire, te-ai hotărât să fugi. În ce constă acțiunea dumitale ?

119 îmi schimb planul anterior, creez un plan nou, am hotărât eU.

120 Iată a doua acțiune a dumitale. Mergi mai departe, după listă.

121 Mai departe eu îmi critic din nou planul abia gândit şi renunț la el. -- Asta e a treia acțiune a dumitale. Mai departe!

122 Mai departe mă hotărăsc să declar sincer ceea ce s-a întâmplat.

- Asta e a patra acțiune a dumitale. Acuma rămâne numai să în deplineşti ceea ce a fost fixat. Dacă asta va fi făcut nu actoriceşte-formal, „în general", ci omeneşte-autentic, rodnic şi conform unui scop, atunci nu numai în capul dumitale, ci în toată ființa dumitale, în toate „elementele" ei lăuntrice, se va crea o stare vie, omenească, analoagă cu starea personajului zugrăvit de dumneata.

La fiecare repetare a pauzei „tragicului lipsit de acțiune", în momentul interpretării lui pe scenă, adunați-vă din nou gândurile. Ele vă vor apărea în fiecare zi oarecum deosebite față de ziua precedentă. Nu e important faptul că ele vor fi mai bune sau mai rele, ci acela că vor fi cele de astăzi, înnoite. Numai în aceste condiții nu vă veți repeta, nu vă veți umple de şabloane şi veți rezolvă una şi aceeaşi problemă într-un fel nou, din ce în ce mai bine, mai adâncit, mai plin, mai logic, mai consecvent. Numai în asemenea condiții veți izbuti să păstrați în această scenă un adevăr şi o credință vie, autentică, o acțiune rodnică şi conformă cu un scop. Asta vă va ajuta să trăiți omeneşte, sincer, iar nu-să reprezentați actoriceşte, convențional.

În felul acesta, la întrebarea „ce aş face dacă m-aş găsi într-o stare de «tragic lipsit de acțiune ?»", adică într-o stare psihologică foarte complicată, voi nu v-ați răspuns cu termeni ştiințifici, ci cu o întreagă înşiruire de acțiuni foarte logice şi consecvente.

După cum vedeți, noi rezolvăm cu mijloace proprii, pe nesimțite, practic, problema logicii şi consecvenței sentimentului în acea mică măsură care ne e deocamdată necesară pentru cauză.

Secretul metodei constă în faptul că noi, fiind în imposibilitate de a descifra singuri complicată problemă psihologică a logicii sentimentului, o lăsăm în pace şi deplasăm cercetarea într-un alt domeniu, mai accesibil nouă, logica acțiunii.

Aici noi nu rezolvăm probleme pe cale ştiințifică, ci strict practic, într-un mod obişnuit, cu ajutorul naturii noastre omeneşti, cu experiența vieții, cu instinct, cu bun simț, cu logică şi consecvență, cu subconştientul însuşi.

Creând linia exterioară logică şi consecvență a acțiunilor fizice, aflăm, la o

cercetare atentă, că paralel cu această linie se naşte înăuntrul noistru o altă linie a logicii şi a "consecvenței sentimentelor noastre. Asta e limpede, pentru că sentimentele nasc, fără ştirea noastră, acțiuni şi sunt indisolubil legate de viața acestor acțiuni.

Iată încă un exemplu convingător de felul cum logica şi consecvență acțiunilor fizice şi psihologice justificate duc către adevăr şi credința în sentimente.

…anul 19..

Astăzi, Arkadie Nikolaevici m-a pus iar să joc cu Viunțov şi Malo-letkova exercițiul „arderea banilor".

La început, în scena numărării banilor, nu ştiu de ce treaba s-a deslînat şi Arkadie Nikolaevici a trebuit, ca şi prima oară, să-mi îndrume munca pas cu pas. Simțind adevărul acțiunilor fizice şi erezînd în autenticitatea lor, m-am aprins : m-am simțit uşor şi în voie pe scenă, imaginația a început să lucreze corect.

Când număram banii, m-am uitat întâmplător la cocoşat, la Viunțov, şi mi-am pus pentru prima oară întrebarea . cine e el şi de ce-mi stă necontenit în fața ochilor ? Mi-a devenit cu neputință să mai continuu exercițiul până ce nu voi lămuri relațiile mele cu eocoşatul.

- Vezi! a triumfat Torțov, după ce i-am spus asta. Adevărurile mici au cerut altele, din ce în ce mai mari.

Iată ce am născocit, cu ajutorul lui Arkadie Nikolaevici, pentru justificarea relațiilor mele cu partenerul.

Frumusețea şi sănătatea soției mele sunt cumpărate cu prețul urâțeniei fratelui ei, cretinul. Ei sunt gemeni. Viața mamei lor era în primejdie la naşterea lor ; moaşa a trebuit să recurgă la o operație şi să-;e viața unuia dintre copii, ca să salveze viața celuilalt şi a lehuzei. rămas toți trei în viață, dar băiatul a căzut victimă : el a crescut idiot şi cocoşat. Celor sănătoşi li se părea că asupra familiei planează o vină, care le apasă conştiința.

j născocire mi-a dat un imbold nou şi a schimbat atitudinea S nenorocitul cretin. M-am simțit cuprins de o blândețe sin-i de el şi am început să mă uit la pocitură cu alți ochi şi am rWar un fel de remuşcare pentru trecut.

im 5-a însuflețit toată scena numărării banilor prin prezența oe-,,: idiot care-şi caută distracție în hârtiile ce ardeau ! Mi-era atât milă de el, încât eram gata să-1 amuz cu tot felul de prostii: să pachetele de masă cu mişcări şi o mimică comică, să arunc banderolele în foc cu gesturi caraghioase şi să fac toate glumele care îmi veneau în minte. Viunțov răspundea !a exercițiile mele şi reacționă bine Ia ele. Sensibilitatea lui îmi sugera născociri noi. S-a născut o cu totul altă scenă : plăcută, vie, caldă, veselă. Ea trezea tot timpul un ecou în sală. Şi asta mă încuraja şi mă stimula. Dar iată că a venit momentul de a trece în sufragerie. La cine ? La nevasta mea ? Dar cine e ea ? O problemă nouă s-a ivit de la sine în fața mea.

De data asta, mi-a fost iac imposibil să joc mai departe până la lămurirea întrebării cine e soția mea. Am născocit ceva extrem de sentimental. Nici nu-mi vine să notez. Născocirea mea însă mă emoționa şi mă făcea să cred că, dacă totul ar fi aşa cum se desenă în imaginația mea atunci, soția şi fiul meu ar fi devenit pentru mine nesfârşit de dragi, Aş fi lucrat bucuros pentru ei zi şi noapte. Metodele de joc actoricesc, anterioare au început să mi se pară jignitor de sărace pentru acest studiu care prindea viață.

Cât de uşor şi de plăcut mi-era să mă duc să privesc cum face baie fiul imeu ! De data aceasta nu trebuia să mi se amintească de țigară, pe care am lăsat-o grijuliu în

salon. Sentimentul de gingăşie şi precauţiune faţă de copil cerea acest lucru.

întoarcerea la masa pe care se aflau hârtiile a devenit limpede şi necesară. Eu doar munceam pentru nevastă, pentru copil şi pentru cocoşat.

După ce mi-am cunoscut trecutul, arderea banilor publici a căpătat 5 o cu totul altă importanţă. Acum era de ajuns să-mi pun întrebarea : „ce-aş fî făcut, dacă toate acestea s-ar fi întâmplat în realitate" şi imediat, pentru că îmi era greu să mă descurc, inima începea să-mi bată mai tare. Cât de îngrozitor mi se ipărea viitorul caire se apropia ameninţător de mine ! Trebuia să înlătur perdeaua viitorului.

Pentru asta, imobilitatea mi-a devenit necesară, iar „tragicul lipsit de acţiune" s-a dovedit extrem de activ. Era nevoie şi de una şi de celălalt pentru concentrarea întregii energii şi puteri în munca imaginaţiei şi a gândurilor.

Scena următoare, încercarea de a-1 salva pe cocoşat care murise, a ieşit de la sine firească. Asta se înţelege, dată fiind noua mea atitudine blîndă faţă de cocoşat, care îmi devenise rudă şi un om apropiat.

- Un adevăr logic şi consecvent caută şi naşte alte adevăruri, a spus Arkadie Nikolaevici, când i-am explicat frământările mele. La început ai căutat adevărurile mici ale acţiunii „numărarea banilor" şi te-ai bucurat când ai izbutit să-ţi aduci aminte, până la cele mai mici amănunte, cum se desfăşoară în viaţa reală procesul fizic al numărării banilor. Simţind adevărul pe scenă în momentul numărării banilor, dumneata ai dorit să obţii, acelaşi adevăr de viaţă şi în celelalte momente, de ciocnire cu celelalte personaje ; cu nevasta, cu cocoşatul. Dumneata ai avut nevoie să ştii de ce stă cocoşatul tot timpul în faţa dumitale. Cu ajutorul logicii şi consecvenţei cotidiene, dumneata ai creat născociri verosimile, în care se putea crede uşor. Toate astea la un loc te-au obligat .să trăieşti pe scenă firesc, după legile naturii.

Acum am început să privesc altfel exerciţiul care înainte mă plictisea şi el a trezit în mine ecourile sentimentului. Nu se poate să nu recunoşti că metoda lui Torţov e minunată. Dar mie mi se părea că succesul acestui exerciţiu era bazat pe acţiunile magicului „dacă" şi pe situaţii propuse. Ele au produs în mine o mişcare, nu cunoaşterea acţiunilor fizice şi imaginate. De aceea n-ar fi mai simplu să se înceapă cu ele ? De ce să pierdem vremea CU acţiunile fizice ? I-am spus asta lui Arkadie Nikolaevici.

123 Fireşte ! a fost de acord dânsul. Eu v-am propus să se înceapă cu asta... demult, acum câteva luni, când ai jucat pentru prima oară exerciţiul.

124 Atunci mi-a fost greu să-mi pun imaginaţia în mişcare. Ea dormita, îmi aminteam eu.

- Da, dar acum s-a trezit şi dumitale ţi-e uşor rău numai să năs
coceşti, dar şi să trăieşti lăuntric ce ai imaginat, să simţi adevărul şi să
•crezi în el. De ce, dar, s-a petrecut o asemenea schimbare ? Pentru
că înainte dumneata aruncai semințele imaginaţiei pe un teren pietros,
şi ele piereau. Dumneata simţeai adevărul, dar nu credeai în ceea ce fă
ceai. Afectarea exterioară, încordarea fizică şi atitudinea nefirească a
trupului sunt un teren nefavorabil pentru crearea adevărului şi a trăirii.
Acum însă dumneata ai o viaţă justă, nu numai sufletească, ci şi fizică.
Totul e adevărat în ea. Dumneata ai crezut în ea nu numai cu mintea,
ci şi cu simţirea întregii dumitale naturi fizice organice. Nu e de mirare
că în asemenea condiţii născocirea imaginaţiei prinde rădăcini şi dă
roade. Acum dumneata visezi nu în vânt, ca înainte, nu în gol, nu „în general", ci mult mai întemeiat. Acum visările au un sens real, nu unul abstract. Ele justifică lăuntric acţiunile exterioare. Adevărul acţiunilor fizice şi credinţa în ele stimulează viaţa

psihicului nostru.

Dar lucrul principal, cel mai important din câte le-aţi aflat astăzi, constă în următoarele ; acum n-ai fost pe scenă, ci în locuinţa Malolet-kovei. n-ai jucat, ci ai existat real. Acolo ai trăit autentic în familia dumitale închipuită. Noi, în limbajul nostru actoricesc, numim această **stare** de pe scenă : „eu sunt". Secretul stă în faptul că logica şi consecvenţă acţiunilor fizice şi a sentimentului te-au dus spre adevăr, adevărul a stârnit credinţa şi toate împreună l-au creat pe „eu sunt". Dar ce este „eu sunt" ? El înseamnă : eu exist, eu trăiesc, eu simt şi gândesc !a fel cu rolul.

Deci, „eu sunt" duce la emoţie, la sentiment, la trăire.

„Eu sunt" e un adevăr condensat, aproape absolut, care evoluează pe riă.

Interpretarea de astăzi mai are meritul de a ne demonstra vădit o nouă însuşire importantă a adevărului. Această însuşire este calitatea pe care o au micile adevăruri de a provoca altele mai mari, apoi, treptat, tot mai mari şi mai mari, pe cele mai mari şi tot aşa mai departe.

A fost de ajuns să-ţi dirijezi micile acţiuni fizice şi să simţi prin ele adevărul ca să ţi se pară insuficient să numeri bine banii ; ai vrut să înţelegi pentru cine o faci, pe cine amuzi etc, etc.

Crearea pe scenă a stării de „eu sunt" reprezintă rezultatul însuşirii de a dori un adevăr tot mai mare, până la absolut.

Acolo unde se află adevărul, credinţa şi „eu sunt", acolo există inevitabil şi trăirea autentică, omenească, nu actoricească. Acestea sunt cele mai puternice atracţii ale sentimentului nostru.

.... anul 19..

Intrând în clasă, Arkadie Nikolaevici ne-a anunţat:

- Acum voi ştiţi ce înseamnă adevărul şi credinţa pe scenă. Rămîne să verificaţi dacă ele există în fiecare din voi. De aceea o să verific sentimentul adevărului şi al credinţei în fiecare din voi.

Primul a fost chemat pe scenă Govorkov. Arkadie Nikolaevici i-a cerut să joace ceva.

Fireşte, supercabotinul nostru a avut nevoie de neschimbata lui parteneră Veliaminova.

Ei au jucat ca de obicei, fără să-şi cruţe forţele, un fleac oarecare.

Iată ce i-a spus Arkadie Nikolaevici lui Govorkov, după ce şi-a isprăvit demonstraţia.

- Din punctul dumitale de vedere, cel al jocului mecanic dibaci, care se interesează numai de tehnica scenică exterioară a reprezentării, ţi s-a părut cu totul just în interpretarea de astăzi şi ţi-ai admirat măiestria.

Dar mie nu mi-ai plăcut, pentru că eu caut în artă creaţia organică, firească, a naturii însăşi, care însufleţeşte momentele sterpe din viaţa autentic omenească.

Adevărul dumitale închipuit te ajută să reprezinţi „eroi şi pasiuni". Adevărul meu ajută să se creeze eroi individualizaţi şi stârneşte pasiuni personale. Între arta dumitale şi a mea e aceeaşi deosebire care există între cuvintele „a părea" şi „a fi". Mie îmi trebuie adevărul autentic, dumneata te mulţumeşti cu verosimilul. Mie îmi trebuie credinţa, dumneata te mulţumeşti cu încrederea spectatorilor în dumneata. Pri-vindu-te pe scenă, spectatorul e liniştit că totul se va petrece după metodele de joc stabilite cândva, o dată pentru totdeauna. Spectatorul se încrede în măiestria dumitale aşa cum crede că un acrobat nu va cădea de pe trapez. În arta dumitale, spectatorul e spectator. În

arta mea el devine, fără voie, martor şi participant la creaţie ; el pătrunde în miezul vieţii care se petrece pe scenă şi crede în ea.

În loc de răspuns la explicaţiile lui Arkadie Nikolaevici, Govorkov a declarat, cu oarecare venin, că Puşkin are o altă părere decât Torţov despre adevărul în artă. Ca o confirmare'a părerii lui, Govorkov a dat drept pildă cuvintele poetului, care se amintesc întotdeauna în asemenea cazuri :

Mai scumpă mi-e minciuna ce se înaltă
Decât a adevărurilor scundă beznă.

125 Sunt de acord cu dumneata... şi e şi Puşkin. Dovadă versurile amintite de dumneata, în care poetul vorbeşte despre minciună pe care o credem. Tocmai datorită acestei credinţe ne înalţă minciuna. De n-ar fi ea, ar fi putut să fie binefăcătoare influenţa minciunii care ne înalta ? Închipuieşte-ţi că de 1 aprilie, când e obiceiul să faci păcăleli, are să vină cineva la dumneata şi are să înceapă să te asigure că guvernul a hotărât să-ţi ridice un monument pentru merite artistice. Te va entuziasma oare o asemenea minciună ?

126 Nu sunt prost, mă înţelegeţi, şi nu cred în glume proaste ! a răspuns Govorkov.

127 Va să zică, ca să te înalţi, e necesar „să crezi în glume proaste", 1-a prins asupra cuvântului Arkadie Nikolaevici. În alte versuri ale lui Puşkin se confirmă aproape aceeaşi părere :

Vom vărsa lacrimi din pricina născocirii.

Nu se pot vărsa lacrimi din pricina unui lucru în care nu crezi. Trăiască deci minciuna şi născocirea în care credem, pentru că ele îi pot înălţa şi pe artişti, şi pe spectatori! O asemenea minciună devine adevăr pentru acela care a crezut în ea. Asta confirmă şi mai tare faptul

că pe scenă totul trebuie să devină adevăr în viaţa imaginată a artistului. Dar tocmai asta nu văd eu în jocul dumitale.

În a doua parte a lecţiei, Arkadie Nikolaevici a corectat sceneta jucată cu puţin timp înainte de Govorkov şi Veliaminova. Torţov le-a controlat jocul după acţiuni fizice mici şi a obţinut adevăr şi credinţa, aşa cum făcuse şi cu mine în exerciţiul „arderea banilor".

Dar... s-a petrecut un incident, pe care trebuie să-1 povestesc, de vreme ce el a provocat un răspuns sever din partea lui Torţov, ettrem de instructiv pentru mine. Lucrurile s-au petrecut astfel :

Govorkov a întrerupt lecţia pe neaşteptate, a încetat să mai joace şi a rămas mut, cu o figură nervoasă, rea, cu mâinile şi buzele tremu-rînd.

-- Nu mai pot să tac ! Eu trebuie, vedeţi, vă rog, să-mi spun părerea, a început el după o bucată de vreme, luptându-se cu nervozitatea. Sau nu înţeleg eu nimic, şi atunci trebuie să plec din teatru, sau, scuzaţi-mă, vă rog, ceea ce ne învăţaţi aici e o otravă, împotriva căreia trebuie să protestăm.

A trecut o jumătate de an de când suntem obligaţi mereu să mutăm scaunele din loc, să încuiem uşile, să aprindem focul în cămin. În curând, vedeţi, o să ni se poruncească să ne scobim în nas pentru realism, cu un mic şi un mare adevăr fizic, dar, iertaţi-mă', vă rog, mutarea scaunelor pe scenă nu creează arta. Nu într-asta constă adevărul, îrt a arăta orice porcării naturaliste. Dracul să-1 ia pe adevărul ăsta de care te apucă greaţa !

„Acţiuni fizice" ? Nu, iertaţi-mă, vă rog ! Teatrul nu e circ. Acolo, mă înţelegeţi, acţiunile fizice т-, să te agăţi de un trapez, sau să sari dibaci pe un cal - sunt

extrem de importante, pentru că de ele depinde viața acrobatului. Dar marii scriitori universali, nu vă supărați, nu-şi scriu operele lor geniale pentru ca eroii lor să facă exerciții cu acțiuni fizice! Iar noi suntem obligați să facem numai asta. Ne sufocăm !

Nu ne doborâți la pământ! Nu ne legați aripile ! Lăsați-ne să ne luăm zborul în sus, mai aproape de veşnicie... de suprapământesc... de universal, acolo, în sferele cele mai înalte ! Artă e liberă ! Ea are nevoie de spațiu nelimitat, nu de adevăruri mici. Ea are nevoie de amploare, pentru zborul cel mare, nu vrea să se târască ca gândacii, pe pământ! Noi' vrem frumosul, impunătorul, sublimul! Nu ne acoperiți tot ce e ceresc !

„Torțov are dreptate să nu-1 lase pe Govorkov să planeze în nori. Nu izbuteşte, mă gândeam în sinea mea. Cum ? Govorkov «arhicaboti-nul» vrea să zboare în ceruri ?! «Să facă artă» în loc să facă exerciții ?!"

După ce Govorkov a isprăvit, Arkadie Nikolaevici a spus :

- Protestul dumitale m-a uimit. Până acum, noi te-am socotit un actor cu o tehnică exterioară, pentru că te-ai manifestat foarte viu în această privință. Dar iată că, pe neaşteptate, aflăm că adevărata dumitale vocație sunt sferele de deasupra norilor, că dumneata ai nevoie de veşnicie, de universal, tocmai de ceea ce nu s-a manifestat în nici un fel în activitatea dumitale.

încotro, la urma urmelor, zboară tendințele dumitale artistice;. încoace, spre noi, spre sala de spectacol, căreia te arăți, pentru care „reprezinți" întotdeauna, sau spre cealaltă parte a rampei, adică spre scenă, spre poet, spre artist, spre artă pe care o slujeşti, spre „viața spiritului omenesc a rolului" pe care o trăieşti ? După cuvintele dumitale, se pare că spre ultima. Cu atât mai bine ! Manifesta-ți cât mai repede esența spirituală şi alungă felul de joc atât de îndrăgit de dumneata, cu aşa-numi-tul lui stil sublim de care au nevoie spectatorii de prost gust.

Convenționalismul exterior şi minciuna n-au aripi. Trupului nu-i e dat să zboare. În cel mai bun caz el poate să salte la un metru de pă-mînt sau să stea pe vârful degetelor şi să se întindă în sus.

De zburat, zboară imaginația, sentimentul, gândul. Numai lor le sunt date aripile nevăzute, fără materie şi carne ; numai când vorbim de ele, când visăm, putem rosti cuvintele dumitale despre „suprapărtlîntesc". în ele sunt ascunse amintirile noastre vii, însăşi viața spiritului omenesc, visul nostru.

Iată ce poate să ajungă nu numai „în înălțimi", dar şi mult mai departe, în acele lumi care nu sunt create încă de natură şi trăiesc în fantezia nemărginită a artistului. Dar tocmai ele - sentimentul, gândul, imaginația dumitale - nu zboară mai departe de sală de spectacol al cărei sclav eşti. De aceea publicul trebuie să-ți strige cuvintele dumtfale : „Nu ne doborî la pământ ! Ne sufocăm. Nu ne lega aripile ! Lasă-ne să ne ridicăm în sus, mai aproape de veşnicie, de universal. Dă-ne sublimul care ne înalta, nu şabloane actoriceşti uzate !"

Arkadie Nikolaevici a imitat cu sarcasm banalitatea patosului actoricesc şi manierele declamatoare ale lui Qovorkov.

Dacă furtuna inspirației nu-ți umflă aripile şi nu te ridică vijelios, atunci, ca să-ți iei avânt, ai nevoie, mai mult decât altceva, de linia acțiunilor fizice, de adevărurile lor şi de credință.

Dar dumneata te temi de această linie, dumneata găseşti că e înjositor să faci exercițiile obligatorii pentru artişti. De ce pretinzi să fii o excepție de la regulă generală ?

O dansatoare transpiră şi gâfâie în fiecare dimineață în timpul exer-cițiilor ei obligatorii, înainte de reprezentațiile serale, pe „poante". Cîntă-rețul urlă în fiecare

dimineață, lungeşte notele, îşi dezvoltă diafragmă, îşi caută în cap şi în nas rezonanțele, pentru că seara să-şi reverse sufletul în cântec. Artiştii din toate genurile de artă nu-şi cruță aparatul trupesc şi exercițiile fizice pe care le cere tehnica.

De ce vrei atunci dumneata să fii o excepție ? În timp ce noi căutăm să obținem o legătură cât mai strânsă şi nemijlocită între natura noastră trupească şi cea spirituală, pentru ca, cu ajutorul uneia, să influențăm pe cealaltă, dumneata tinzi să le desparți. Mai mult decât atât, dumneata încerci chiar să renunți de tot (în cuvinte, firește) la o jumătate a naturii dumitale, la cea fizică. Dar natura şi-a râs de dumneata, ea nu ți-a dat ceea ce prețuieşti atât de mult: sentimentul sublim şi trăirea, şi ți-a lăsat în locul lor numai tehnica fizică a reprezentării actoriceşti şi a autoreprezentării.

Dumneata te îmbeți mai mult decât oricare altul cu procedeele exterioare, meşteşugăreşti, CU patosul declamatorie actoricesc, CU tot felul de şabloane obişnuite.

Cine dintre noi e mai aproape de sublim : dumneata, care te ridici pe vârful picioarelor şi „planezi în ceruri" doar în vorbe, iar la lucru eşti cu totul în stăpânirea publicului sau eu, care am nevoie de tehnica artistică cu acțiunile ei fizice, pentru ca, cu ajutorul credinței şi adevărului, să redau trăirile omeneşti cele mai complexe ? Hotărăşte singur : care dintre noi e mai pe pământ ?

Govorkov tăcea.

- E de neînțeles ! a exclamat Torțov după o pauză. Despre sublim vorbesc mai mult acei care au cele mai puține calități pentru el, care sunt lipsiți de aripi invizibile pentru zboruri. Aceşti oameni vorbesc des pre artă şi creație cu un patos fals, de neînțeles, complicat. Adevărații artişti însă, dimpotrivă, vorbesc despre arta lor simplu şi pe înțeles.

Nu cumva dumneata aparții celor dintâi ? Qîndeşte^te la asta şi la faptul că în rolurile ce-ți sunt sortite de însăşi natura dumitale ai putea să devii un actor minunat şi un folositor om de artă.

După Govorkov a jucat Veliaminova. Spre uimirea mea, ea a făcut destul de bine toate exercițiile simple şi le-a justificat în felul ei.

Arkadie Nikolaevici a lăudat-o şi apoi i-a propus să ia de pe masă un cuțit de tăiat foile şi să se străpungă cu el.

Dar cum a ajuns treaba la tragedie, Veliaminova a devenit deodată nefirească, a început „s\ă sfâşie pasiunea în bucăți", în chip îngrozitor şi, când a ajuns la momentul cel mai puternic, a scos deodată, pe neaşteptate, un țipăt sălbatic, încât noi toți nu ne-am putut abține şi am pufnit în râs.

Torțov a spus :

- Am avut o mătuşă care s-a măritat cu un aristocrat şi a devenit o excelentă „doamnă de lume". Se legăna parcă pe vârfuri de cuțite, cu o artă deosebită, practica strălucitor „politica" societății înalte şi ieşea învingătoare în toate împrejurările. Şi toți o credeau. Dar iată că o dată mătuşa mea a avut nevoie să se linguşească față de rudele unui răposat cu vază, căruia i se slujea serviciul funebru într-o biserică arhiplină. Apropiindu-se de sicriu, mătuşa mea a luat o poză de operă, s-a uitat la fața mortului, a păstrat o pauză de efect şi a declamat în plină biserică: „Adio, prietene ! îți mulțumesc pentru tot!" Dar sentimentul adevărului a trădat-o ; a fost falsă şi nimeni n-a crezut în durerea ei. Cam acelaşi lucru s-a întâmplat şi cu dumneata acum. în momentele de comedie, dumneata ai împletit un desen dantelat în jurul rolului şi eu te-am crezut; dar în momentul dramatic puternic, dumneata ai devenit falsă. Se vede că la dumneata sentimentul adevărului e unilateral, sensibil la comedie şi opac la dramă. Şi dumneata, ca şi Govorkov, trebuie să vă găsiți locul

adevărat în teatru. În artă e lucru important să-ți înțelegi la timp întrebuințarea potrivită.

…anîtl 19..

Arkadie Nikolaevici a continuat cu verificarea sentimentului adevărului şi credinței în el şi 1-a chemat pe Viunțov.

El a jucat cu mine şi cu Maloletkova exercițiul „arderea banilor".

Eu socotesc că Viunțov a trăit excelent, ca niciodată, prima jumătate a exercițiului. El m-a uimit de data asta cu simțul măsurii pe care 1-a avut şi m-a făcut din nou să mă conving că are în adevăr talent.

Arkadie Nikolaevici 1-a lăudat, dar a avut şi o rezervă :

- Dar de ce ai dat drumul, în scena morții, la un joc de un „adevăr" care nu e dorit niciodată pe scenă : dureri de burtă, greață, răgete, strâmbături îngrozitoare, convulsii în tot trupul ?

în acest moment ai îmbrățişat naturalismul de dragul naturalismului. Ai avut nevoie de adevărul morțy de dragul adevărului morții. Dumneata n-ai trăit cu amintirile ultimilor minute ale „vieții spiritului omenesc", ci te-au interesat amintirile vizuale ale morții trupului, în chip exterior, fiziceşte.

Asta nu e just.

În piesa lui Hauptmann Hannele naturalismul e admis. Dar lucrul ăsta e făcut pentru ca să se accentueze mai ascuțit esența întregii piese. Se poate adopta o asemenea metodă. Dar de ce să se ia din viața reală, fără necesitate, ceea ce se cuvine să fie aruncat ca un gunoi ? O asemenea temă şi un asemenea adevăr sunt antiartistice şi impresia pe care o vor lăsa va fi aceeaşi. Respingătorul nu creează frumosul, cioară nu naşte porumbei, urzica nu face trandafiri.

Deci nu orice adevăr pe care-1 cunoaştem în viață e bun pentru teatru.

Adevărul scenic trebuie să fie autentic, nu înfrumusețat, însă curățat de amănuntele cotidiene de prisos.

El trebuie să pară real, dar să fie poetizat de născocirea creatoare.

Adevărul pe scenă să fie realist, să fie artistic şi să ne înalțe.

- Şi în ce constă un asemenea adevăr artistic ? a întrebat Govorkov, nu fără oarecare venin.

Ştiu ce vrei ; să discuți despre problemele înalte ale artei. Se de pildă, să-ți spun că între un adevăr artistic şi unul neartistic e ceeaşi diferență care există între un tablou şi o fotografie : ultima redă totul, iar primul numai esențialul ; ca să înregistrezi pe pânza acest esențial e nevoie de talentul pictorului. Sau, în privința jocului lui Viunțov, în studiul „arderea banilor", s-a putut observa că pentru spectatori e important că cocoşatul moare, nu că moartea lui a fost întovărăşită de cutare fenomene fiziologice ; acestea vor fi detaliile fotografiei, dăunătoare pentru tablou. Unul sau două semne esențiale care caracterizează moartea, şi atât, dar nicidecum toate semnele de natura asta. Altfel, principalul - moartea, pierderea omului apropiat - rămâne pe planul al doilea, şi înaintea ei apar semnele secundare, de care spectatorului i se va face silă, tocmai când va trebui să plângă.

Ştiu şi eu ce se spune în aceste cazuri, dar tac ! De ce ? Pentru că unii oameni mai puțin exigenți se liniştesc : ei obțin, după o explicație scurtă, ce trebuie să ştie despre ceea ce e artistic în domeniul creației. Eu afirm că o asemenea cunoaştere este dăunătoare, ea nu-ți dă nimic şi, în acelaşi timp, îți adoarme curiozitatea, spiritul de investigație de care au nevoie artiştii în cea mai mare măsură.

Dacă eu înșță am să vă răspund cu un refuz hotărât, atunci asta, dimpotrivă, vă

va neliniști, intrigă, emoționa şi vă va obliga să fiți prudenți, să analizați şi să căutați răspuns la problema nerezolvată.

lată de ce vă şi declar : eu nu mă apuc să stabilesc şi să formulez în cuvinte artisticul în artă. Eu sunt practic şi pot să vă ajut nu cu cuvinte, ci la treabă, să cunoaşteți, adică să simțiți ce înseamnă adevărul artistic. Dar pentru aceasta va trebui să vă înarmați cu o mare răbdare, pentru că pot s-o fac numai pe durata întregului curs sau, mai bine zis, lucrul acesta vă va deveni clar de la sine când veți parcurge tot „sistemul", după ce veți fi urmărit voi singuri calea apariției, curățirii, cristalizării adevărului omenesc, simplu, de toate zilele. Asta nu se creează deodată, ci de-a lungul întregului proces de formare şi creştere a rolului. Absorbind în noi esența principală, dându-i o formă şi o expresie scenică frumoasă, corespunzătoare, îndepărtând tot ce-i de prisos, noi, cu ajutorul subconştientului, artisticului, talentului, simțului, gustului, facem ca rolul să fie poetic, frumos, armonios, simplu, pe înțeles, să se impună spectatorilor şi să-i purii'ice. Toate aceste însuşiri ajută creației scenice ca să fie nu numai justă, interpretată cu adevăr, dar şi artistică.

Nu poți determina acest sentiment extrem de important al frumosului şi al artisticului într-o formulă seacă. El cere să ai simț practic, experiență, spirit de investigație propriu şi timp.

După Viunțov, Maloletkova a jucat exercițiul cu „copilul găsit". Conținutul acestui exercițiu e : Maloletkova se întoarce acasă şi găseşte pe prag un copil lepădat. După puțin timp, copilul, slăbit, moare în brațele ei. La început ea s-a bucurat cu o sinceritate neobişnuită de găsirea pruncului lepădat şi s-a purtat cu el ide parcă ar fi fost o păpuşă vie. Sărea, alerga cu el în brațe, îi schimba scutecele, îl sărută, îl admira, uitând că are de-a face cu o bucată de lemn înfăşurată în fața de masă.

Dar deodată pruncul a încetat să reacționeze la jocul ei. Maloletkova 1-a privit mult timp, ca să înțeleagă mai bine pricina. Fața ei începuse să-şi schimbe expresia. Cu cât pe fața ei se reflecta mai mult mirarea şi spaimă, cu atât ea devenea mai concentrată. A pus cu băgare de seamă pruncul pe divan şi s-a dat înapoi. Ajungând la o distanță oarecare, Maloletkova a încremenit într-o nedumerire tragică. Asta a fost tot. Nimic mai mult. Şi totuşi cât adevăr, câtă credință, naivitate, tinerețe, farmec, feminitate, cât gust şi dramatism autentic ! Cât de frumos a opus ea morții noului născut setea de viață a unei fete tinere ! Cât de subtil a simțit ea prima întâlnire cu moartea a unei ființe tinere, pline de viață, care a privit pentru prima oară într-acolo unde nu mai e viață !

128 Iată Un adevăr artistic ! a exclamat Torțov emoționat, după ce Maloletkova a plecat în culise. ÎI crezi în întregime, deoarece totul e trăit şi luat din viața reală, autentică, dar nu în bloc, ci cu amănuntul, exact atât cât trebuie. Nici mai mult, nici mai puțin. Maloletkova ştie să se uite, să vadă frumosul şi cunoaşte măsura. Acestea sunt însuşiri însemnate.

129 De unde atâta perfecțiune la o elevă atât de tânără, o începătoare ? nu se dumereau unii invidioşi.

130 Asta purcede dintr-un talent înnăscut şi, mai ales, dintr-un excepțional, minunat sentiment al adevărului. Ceea ce e subtil şi veridic e nea-apărat de un înalt nivel artistic. Ce poate fi mai bun decât un adevăr fără zorzoane şi nealterat!

La sfârşitul lecției, Arkadie Nikolaevici ne-a vestit :

- Pare-se că v-am spus tot ce se poate spune deocamdată despre sentimentul adevărului, minciunii şi credinței pe scenă.

Se apropie timpul să ne gândim la felul cum se poate dezvolta şi verifică acest dar important al naturii.

Se vor înfăţişa multe prilejuri şi pretexte pentru asemenea exerciţii, deoarece sentimentul adevărului şi al credinţei se manifestă la fiece pas, în orice moment al creaţiei, fie că se produce acasă, pe scenă, la repetiţii sau la spectacol. Tot ce face artistul şi tot ce vede spectatorul în teatru trebuie să fie pătruns şi încuviinţat de sentimentul adevărului. Orice exerciţiu cât de mic, legat atât lăuntric, cât şi exterior de linia acţiunii, cere controlul şi încuviinţarea sentimentului adevărului.

Din toate cele spuse, e limpede că pentru dezvoltarea lui ne poate sluji fiecare moment al muncii de la şcoală, de la teatru şi de acasă.

Rămâne să avem grijă ca toate aceste momente să ne fie de folos, nu dăunătoare, că ele să ne ajute la dezvoltarea şi întărirea sentimentului devărului, nu al minciunii, al falsului şi al jocului superficial.

Această problemă e grea, deoarece e mult mai uşor să minţi şi să falsifici, dectt să vorbeşti şi să acţionezi veridic.

E nevoie de 0 mare atenţie, de concentrare şi <de un permanent control din partea profesorilor pentru ca în elevi să crească şi să se întărească cum se cuvine sentimentul adevărului.

Evitaţi deci tot ceea ce nu stă încă în puterile voastre, tot ce merge împotriva -măturii, logicii şi bunului.vostru simţ. Toate acestea pricinuiesc rătăciri, sforţări, joc superficial, minciună. Cu cât ele capătă mai des acces pe scenă, cu atât e mai rău pentru sentimentul adevărului, care se perverteşte şi se schimbă în neadevăr.

Temeţi-vă de fals şi de minciună pe scenă, nu îngăduiţi ca seminţele lor proaste să prindă rădăcini în voi. Srm?f'geţi-le fără milă. Altfel, rădăcinile vor creşte şi vor înăbuşi în voi cele mai preţioase, cele mai necesare mlădiţe ale adevărului.

IX - MEMORIA EMOŢIONALĂ

…anul 19..

La începutul lecţiei Torţov n e a propus să ne întoarcem la exerciţiile cu nebunul şi cu aprinderea căminului, pe care nu le mai repetasem de mult. Această propunere a fost primită cu entuziasm, deoarece elevilor le era dor de exerciţii. Afară de asta, este plăcut să repeţi un lucru de care eşti sigur şi care a avut succes.

Le-am jucat cu şi mai mare însufleţire. Nu e de mirare : fiecare ştia ce şi cum trebuie făcut. Din pricina siguranţei a apărut chiar şi o notă forţată. Ca şi altă dată, în momentul în care Viunţov se sperie, noi am fugit iar în toate părţile.

Numai că astăzi spaima n-a fost pentru noi un lucru neaşteptat, am avut timp să ne pregătim pentru ea şi să ne gândim care încotro să fugă. Datorită acestui fapt, fuga generală a fost mai precisă, mai pregătită şi deci mult mai puternică decât înainte. Am ţipat chiar cât am putut de tare.

În ce mă priveşte, m-am pomenit, ca şi în alte dăţi, sub masă, numai că n-am găsit scrumieră şi am apucat un album mare. Acelaşi lucru se poate spune şi despre ceilalţi. Iată, de pildă, s-a întâmplat ca Veliaminova prima oară să scape jos o pernă, când se lovise de Dîmkova ; .astăzi nu s-au mai ciocnit una cu alta, dar ea a lăsat totuşi să-i cadă pcrn?; ca s-o ridice, ca şi data trecută.

Mare ne-a fost însă mirarea când, după isprăvirea exerciţiului, Torţov şi Rahmanov nc-au spus că înainte jocul nostru fusese nemijlocit, sincer, proaspăt şi verosimil, în timp ce astăzi a fost fals, nesincer şi construit. Nu ne-a rămas decât să ridicăm din umeri.

131 Şi totuşi noi am simţit, am trăit ! spuneau elevii.

132 Fiecare om, în fiece moment al vieţii lui, simte şi trăieşte inevitabil ceva, a răspuns Torţov. Dacă el n-ar simţi nimic şi n-ar trăi, atunci n-ar fi un om viu, ci un mort. Numai morţii nu simt nimic. Problema e ce anume „simţiţi" şi „trăiţi" acum, pe scenă, în momentul creaţiei.

Haide să analizăm şi să comparăm ceea ce a fost mai înainte cu ceea ce aţi făcut astăzi, la repetarea exerciţiului.

Nu încape îndoială că toată punerea în scenă, trecerile, acţiunile exterioare, succesiunea lor, cele mai mici amănunte de grupare au fost păstrate cu o uimitoare precizie. Uitaţi-vă numai la mobila asta îngrămădită cu care e baricadată uşa. Se poate crede că aţi fotografiat sau aţi schiţat un plan al aşezării lucrurilor şi că aţi aranjat aceeaşi baricadă după acel plan.

De fapt, toată latura exterioară a exerciţiului s-a repetat cu o precizie uimitoare, care dovedeşte că aveţi o memorie ascuţită pentru punerea în scenă, pentru grupări, pentru acţiuni fizice, treceri şi altele. Aşa se petrec lucrurile cu latura exterioară. Dar e oare chiar atât de important cum aţi stat, cum v-aţi grupat ? Pentru mine, ca spectator, e mult mai interesant să aflu cum aţi acţionat lăuntric, ce aţi simţit. Căci trăirile noastre personale, luate din realitate şi transpuse în rol, creează viaţă lui pe scenă. Dar voi nu v-aţi arătat sentimentele. Acţiunile exterioare, punerea în scenă, grupările nejustificate lăuntric sunt formale, seci şi n-avem nevoie de ele pe scena. În astaj constă diferenţa dintre interpretarea voastră de astăzi a exerciţiului şi cea din trecut.

Prima oară când am făcut presupunerea că vizitatorul nepoftit e nebun, toţi, ca unul, s-au concentrat şi au căutat cu gândul soluţia problemei importante a salvării. Toţi au apreciat situaţiile create şi, numai după ce le-au cântărit, au început să acţioneze. Ăsta a fost un procedeu logic, just, o autentică trăire şi întruchipare.

Astăzi, dimpotrivă, v-aţi bucurat de jocul care vă place şi dintr-o dată, fără să vă mai gândiţi, neeîntărind situaţiile propuse, v-aţi apucat să copiaţi acţiunile exterioare cunoscute de data trecută. Asta nu e just. Prima dată s-a creat o tăcere mormântală, astăzi veselie, agitaţie. Toţi s-au repezit să găsească lucruri : Veliaminova - perne, Viunţov - un abajur, Nazvanov - un album în locul scrumierei.

133 Recuziterul a uitat s-o pună, m-am justificat eu.

134 Dar oare, prima dată, ţi-ai procurat-o din timp ? Ştiai că Viunţov are să scoată un ţipăt şi are să vă sperie ?... mă lua peste picior Arkadie Nikolaevici. Ciudat ! Cum ai putut să prevezi astăzi că vei avea nevoie de album ? ! S-ar părea că el trebuia să-ţi cadă întâmplător în mînă. Ce păcat că ăsta sau alte lucruri întâmplătoare nu s-au repetat astăzi! Şi, uite, încă un amănunt : prima oară voi aţi privit tot timpul, fără să fiţi distraşi de nimic, uşa du'pă care se afla nebunul imaginar. Iar astăzi n-aţi fost preocupaţi de el, ci de noi, adică de spectatorii voştri : de Ivan Platonovici şi de mine. Eraţi curioşi să ştiţi ce impresie ne face jocul vostru. În loc să vă ascundeţi de nebun, voi v-aţi arătat nouă. Dacă, prima dată, aţi acţionat sub imboldul şoaptelor lăuntrice ale sentimentului vostru, ale intuiţiei, ale experienţei de viaţă, astăzi, în schimb, aţi mers orbeşte, aproape maşinal, pe drumul bătătorit. Aţi copiat prima repetiţie izbutită, dar n-aţi creat viaţa nouă, autentică, a zilei de azi. Aţi scos material nu din amintiri din viaţă, ci din amintirile voastre teatrale, actoriceşti : ceea ce s-a născut prima oară înăuntrul vostru de la sine şi s-a reflectat firesc în acţiune, astăzi s-a umflat în chip artificial, s-a exagerat, ca să producă o impresie mai mare asupra privitorilor. Într-un cuvânt, cu voi s-a petrecut ceea ce s-a întâmplat o dată cu un tânăr, care a venit la Vasili Vasilievici Samoilov să-i ceară sfatul dacă e bine sau nu să se facă actor.

„Ieşi, te rog, din odaie, apoi intră din nou şi spune-mi ceea ce mi-ai spus acum", i-a propus renumitul actor.

Tânărul şi-a repetat de formă prima intrare, dar n-a putut să redea sentimentul cu care intrase prima dată. El n-a justificat şi na dat o viaţă interioară acţiunilor sale exterioare.

Totuşi, nu trebuie să vă intimideze nici comparaţia mea cu acel tânăr, nici neizbânda voastră de astăzi. Toate astea sunt în firea lucrurilor şi am să vă explic de ce : cel mai bun stimulent al creaţiei e foarte des neaşteptatul, noutatea temei de creaţie. În prima interpretare a exerciţiului, acest neprevăzut a fost prezent. Presupunerea mea că un nebun se află după uşă v-a emoţionat în cel mai autentic chip. Astăzi, neprevăzutul a dispărut, deoarece totul vă era bine cunoscut, pe înţeles, clar, până şi forma exterioară în care se va realiza acţiunea voastră. În asemenea condiţii, merită oare să mai chibzuieşti, să te mai sfătuieşti cu experienţa ta de viaţă, cu sentimentele trăite într-o realitate autentică ? La ce-ţi mai trebuie munca asta, dacă totul a fost creat o dată şi aprobat de mine şi de Ivan Platonovici ? O formă exterioară gata compusă e o mare tentaţie pentru actor ! Nu e de mirare deci că voi, care păşiţi aproape pentru prima oară pe scenă, aţi fost tentaţi de lucrul o dată făcut şi aţi descoperit în acelaşi timp că aveţi o memorie bună pentru acţiunile exterioare. În ceea ce priveşte memoria sentimentului, ea nu s-a manifestat astăzi.

135 Memoria sentimentului ? mă străduiam eu să pricep

136 Da. Sau, cum o vom numi noi, „memoria emoţionată". înainte, după Ribot', noi o numeam „memoria afectivă". Acum acest termen a fost respins, dar n-a fost înlocuit cu unul nou. Noua însă ne trebuie un cuvânt oarecare ca s-o definim şi de aceea ne-am înţeles că deocamdată să numim memoria sentimentului - memoria emoţională.

Elevii au rugat să li se explice mai clar ce se subînţelege prin aceste cuvinte.

- Veţi pricepe din exemplul dat de Ribot.

Doi călători au fost aruncaţi pe o stâncă de fluxul mării. Ei s-au salvat şi pe urmă şi-au povestit impresiile. Unul dintre ei îşi ţinea minte toate acţiunile: cum, unde, de ce să dus, unde a coborât, cum a pus piciorul, unde a sărit. Celălalt nu ţinea minte aproape nimic în acest domeniu, ci numai sentimentele pe care le avusese atunci; la început încîn-tarea, apoi prudenţa, teama, speranţele, îndoielile şi, în sfârşit, starea de panică.

Uite, aceste sentimente se păstrează în memoria emoţională. Dacă astăzi, numai la gândul exerciţiului cu nebunul voi aţi fi retrăit, ca şi al doilea călător, toate sentimentele trăite prima dată ; dacă le-aţi fi trăit din nou şi aţi fi început să acţionaţi într-un fel nou, autentic, rodnic şi adecvat; dacă toate acestea s-ar fi petrecut de la sine, în afara voinţei voastre, aş fi spus că aveţi o memorie emoţională excepţională.

Dar, din păcate, acesta e un fenomen foarte rar. De aceea îmi reduc exigenţele şi spun ; chiar'dacă aţi fi început exerciţiul conducându-vă doar de punerea în scenă exterioară, dacă ea v-ar fi amintit sentimentele trăite, v-aţi fi lăsat în voia acestor amintiri emoţionale, aţi fi repetat exerciţiul sub impresia lor. În acest oaz, aş fi spus că aveţi o memorie emoţională nu excepţională, nu supranaturală, totuşi una bună.

Sunt gata să-mi reduc exigenţele şi mai mult. Să admitem că aţi început să jucaţi exerciţiul exterior, formal, că punerea în scenă şi acţiunile fizice cunoscute n-au dat viaţă sentimentelor legate de ele, că în voi n-a apărut necesitatea de a valorifica situaţiile propuse care s-au creat şi faţă de care aveaţi de acţionat, ca prima dată. În asemenea cazuri, poţi să te ajuţi cu psihotehnică, adică să introduci un „dacă" nou şi situaţii propuse, să le apreciezi într-un fel nou şi să stimulezi atenţia care dormitează,

imaginația, simțul adevărului, credința, gândurile şi prin ele şi sentimentul.

Dacă ați fi izbutit să îndepliniți toate acestea, atunci aş fi recunoscut în voi prezența memoriei emoționale.

Dar astăzi n-ați manifestat nici una din posibilitățile indicate de mine. Astăzi, ca şi primul călător, voi ați repetat numai cu o precizie neobişnuită acțiunile exterioare, fără să le încălziți cu trăiri interioare. Astăzi ați avut grijă numai de rezultate. Iată de ce spun eu că nu ați manifestat memoria emoțională.

137 Atunci înseamnă că n-o avem ? am exclamat eu cu desperare.

138 Nu. Dumneata tragi o concluzie pripită, dar o să verificăm aceasta la lecția următoare, a răspuns calm Arkadie Nikolaevici.

…anul 19..

Astăzi lecția a început cu controlarea memoriei mele emoționale.

- Ții minte - mi-a spus Arkadie Nikolaevici - cum mi-ai povestit în foaierul actorilor impresia puternică pe care ți-a produs-o Moskvin când a venit în turneu ? Nu cumva ții minte şi acum tot atât de precis spectacolele lui, încât numai gândindu-te la ele te cuprinde aceeaşi stare de entuziasm pe care ai simțit-o atunci, cu cinci-şase ani în urmă ?

139 Se poate că acea stare sufletească să nu se mai repete acum cu aceeaşi vigoare, dar această amintire mă emoționează încă şi azi.

140 Atât de puternic, încât, când te gândeşti la impresiile de atunci, inima îți bate mai repede ?

141 Cred cş da, dacă mă voi lăsa mai mult absorbit de ele.

142 Şi ce simți sufleteşte sau fiziceşte când îți aminteşti de moartea tragică a prietenului dumitale, despre care mi-ai povestit tot atunci în foaier ?

143 Ocolesc amintirile astea triste, pentru că şi azi au o acțiune deprimantă asupra mea.

144 Uite, această memorie care îți ajută să încerci din nou toate sentimentele cunoscute, trăite demult de dumneata cu prilejul turneului lui Moskvin şi al morții prietenului dumitale, este memoria emoțională.

Tot astfel, după cum în membria dumitale vizuală învie în fața dumitale, printr-o privire interioară, un lucru uitat de mult, un peisaj sau chipul unui om, şi în memoria emoțională prind viață sentimentele trăite demult. S-ar părea că sunt uitate de tot, dar ajunge o aluzie oarecare, un gând, un chip cunoscut şi din nou te cuprind trăirile, uneori tot atât de puternice ca şi prima dată, alteori puțin mai slabe, alteori mai vii, aceleaşi sau oarecum modificate.

O dată ce eşti în stare să te îngălbeneşti sau să te înroşeşti numdi la amintirea celor simțite, o dată ce ți-e frică să te gândeşti la o nenorocire trăită demult, înseamnă că ai memoria sentimentelor sau memoria emoțională. Numai că ea nu e destul de dezvoltată ca să lupte singură cu greutățile condițiilor unei creații în fața publicului.

145 Acum, spune-mi dumneata - i s-a adresat Torțov lui Şustov - îți place mirosul lăcrimioarelor ?

146 îmi place, a răspuns Paşa.

147 Dar gustul muştarului ?

148 Singur, nu, dar cu carne, da.

149 Dar să mîngîi blana pufoasă a unei pisici sau un pluş bun ?

150 Da.

151 Şi ţii bine minte toate aceste senzaţii ?
152 Le ţin minte.
153 Şi muzică îţi place ?
154 îmi place.
155 Ai unele melodii preferate ?
156 Sigur că da.
157 Care, de pildă ?
158 Multe romanţe de Ceaikovski, Grieg, Musorgski.
159 Şi le ţii minte ?
160 Da. Am ureche destul de bună.
161 Ureche şi memorie auditivă, a adăugat Torţov. Mi se pare că-ţi place şi pictura.
162 Foarte mult.
163 Ai tablouri preferate ?
164 Am.
165 Şi le ţii minte şi pe ele ?
166 Foarte bine.
167 Iubeşti natura ?
168 Cine oare n-o iubeşte ?
169 Ţii bine minte privelişti, aranjamentul camerelor, forma obiectelor?
170 Le ţin minte.
171 Şi chipurile ?
172 Da, acelea care mă impresionează.
173 Al cui chip, de pildă, îl ţii minte limpede ?
174 Al lui Kacialov, de pildă. L-am văzut de aproape. Şi mi-a produs o impresie puternică.

- Deci, ai şi memorie vizuală.

Toate acestea sunt senzaţii recapitulative, dair ele sunt scoase la iveală în memorie de cele cinci simţuri. Ele nu aparţin trăirii sugerate de memoria emoţională, ci sunt independente de ea.

Totuşi eu voi vorbi uneori despre cele cinci simţuri paralel cu memoria emoţională. E mai bine aşa.

Artiştii, pe scenă, au nevoie oare, şi în ce măsură anume, de amintirile senzaţiilor receptate prin cele cinci simţuri ?

Să analizăm fiecare dintre aceste senzaţii, ca să putem răspunde la întrebare.

Din toate cele cinci simţuri, văzul e cel mai sensibil la perceperea impresiilor.

Auzul e şi el foarte sensibil.

Iată de ce e uşor să influenţezi sentimentele prin ochi şi urechi.

Se ştie că la unii pictori viziunea interioară e atât de precisă, încât ei pot picta portretele celor care nu sunt de faţă.

Unii muzicieni au auzul interior atât de perfect, încât pot să asculte în gând o simfonie caire a fost cântata cu puţin timp înainte, ţinând minte toate detaliile de interpretare şi cele mai mici devieri de la partitură. Actorii, ca şi pictorii şi muzicienii, posedă memoria vederii şi a auzului interior. Cu ajutorul ei, pot să înregistreze şi să-şi trezească amintirea unor imagini vizuale şi auditive, a unui chip omenesc, a mimicii lui, a liniilor corpului, a mersului, a manierelor, a mişcărilor, a glasului, a intonaţiilor oamenilor pe care îi întâlnesc în viaţă ; a costumului lor, a amănuntelor de toate zilele şi altele ; imagini din natură, peisaje etc. Afară de asta, omul, şi cu atât mai mult artistul, e

capabil să țină minte şi să reproducă nu numai ceea ce vede şi aude în viața reală, dar şi ceea ce se creează, nevăzut şi neauzit, în imaginația lui. Actorilor de tip vizual le place să le înfățişezi plastic ceela ce vrei să obții de la ei ; atunci ei simt uşor sentimentul de care e vorba. Actorii de tip auditiv, dimpotrivă, vor să audă cât mai repede timbrul vocii, dicțiunea sau intonația personajului pe care-1 interpretează. Memoria auditivă le dă lor primul imbold pentru stimularea sentimentului.

- Şi celelalte senzații ale celor cinci simțuri ? Nu se întâmplă oare ca şi ele să fie necesare pe scenă ? m-am interesat eu.

175 Fireşte !

176 Dacă sunt necesare, atunci pentru ce şi cum să ne folosim de ele în creația scenică ?

177 Închipuiți-vă - ne-a explicat Arkadie Nikolaevici - că jucați prima scenă din actul trei al piesei Ivanov de Cehov. Sau închipuiți-vă că unul dintre voi va juca rolul Cavalerului di Ripafratta din piesă Hangița de Goldoni şi că trebuie să cadă în extaz în fața iahniei de carton presat pe care i-a pregătit-o cu o neobişnuită măiestrie Mirandolina. Trebuie să jucați această scenă astfel ca să ne lase gura apă nu numai nouă, şi ci spectatorilor. E necesar deci că în momentul interpretării să aveți măcair o senzație aproximativă a gustului unei iahnii adevărate sau, cel puțin, a unei alte mâncări bune. Altfel, va trebui să jucați superficial şi nu să trăiți satisfacția gustului unei mâncări.

178 Şi simțul tactil ? În ce piesă poți să ai nevoie de el ?

- ChiaY şi în Oedip, în scena cu copiii, când Oedip, orb, îi pipăie.

În cazul acesta v-ar fi de mare folos un simț tactil bine dezvoltat.

- Dar, nu vă supărați, un actoir bun va exprima toate acestea fără să deranjeze simțurile, numai cu ajutorul tehnicii, a declarat Govorkov.

- Nu face asemenea afirmații preziiimțioase. Cea mai dlesăvîrşită tehnică actoricească nu poate să egaleze arta subtilă, de nepătruns, inac cesibilă, a naturii însăşi. Am văzut în viața mea mulți actori renumiți, tehnicieni şi virtuoşi de toate şcolile şi naționalitățile, şi afirm că -nici unul dintre ei Ii-a putut să atingă acele culmi până la care se ridică, fără să-şi dea seama, subconştientul artistic autentic, care acționează sub influența suflerului invizibil al naturii însăşi. Nu trebuie să uităm că multe din cele mai importante laturi ale naturii noastre complexe nu se supun unei dirijări conştiente. Numai natura ştie să stăpânească aceste laturi inaccesibile nouă.

Fără ajutorul ei, noi nu putem stăpâni decât parțial, nu complet, aparatul nostru complicat creator de trăire şi întruchipare.

Cu toate că memoria senzațiilor gustative, tactile, olfactive are o aplicare redusă în arta noastră, ele capătă totuşi uneori o importanță mare, dar şi în aceste cazuri rolul lor e doar secundar, ajutător.

179 În ce constă el ? încercam să aflu.

180 Am să vă explic cu un exemplu, a spus Torțov. Am să vă povestesc o întîmplaire pe care am avut prilejul s-o observ de curând : doi tineri, după o noapte de chef, căutau să-şi aducă aminte melodia unei polci banale, pe care o auziseră undeva, nici ei singuri nu ştiau unde.

„- Asta s-a întâmplat... Dar unde ? Noi şedeam lângă un stâlp sau o coloană... se chinuia să-şi amintească unul dintre ei.

181 De unde până unde, coloană ? se înfierbântă celălalt.

182 Tu şedeai la stânga sau la dreapta. Cine oare şedea la dreapta ? îşi chinuia memoria primul chefliu.

183 N-a stat nimeni şi n-a fost nici o coloană. Dar că am mâncat o ştiucă pregătită evreieşte, asta e adevărat şi...

- Mirosea! a nişte parfumiuri oribile, a colonie cu miros de florii, a continuat celălalt.

- Da, da, a confirmat al doilea. Mirosul parfumurilor şi al ştiucii ne dădea o senzaţie de scârbă de neuitat."

Aceste impresii i-au ajutat să-şi aducă aminte de o femeie care stătuse cu ei şi mâncase raioi.

Pe urmă au văzut o masă, serviciul de pe masă, coloana lângă care, cum s-a dovedit, stătuseră într-adevăr. Apoi, unul dintre cheflii a început pe neaşteptate să cânte motivul flautului şi a arătat cum interpretase muzicantul acel motiv. Şi-au adus aminte şi de capelmaistru.

Şi aşa, treptat, le înviau în memorie amintirile senzaţiilor de gust, de miros, de pipăit şi prin ele şi impresiile auditive şi vizuale percepute în acea seară.

În sfârşit, unul dintre cheflii şi-a amintit câteva măsuri din polca aceea banală. Celălalt, la rândul lui, a adăugat încă câteva măsuri şi apoi amândoi au început să cânte împreună motivul care înviase în memoria lor, dirijîn-du-1 în felul capelmaistrului.

Dar nu s-a isprăvit numai cu atât: chefliii şi-au adus aminte de o jignire adusă de unul altuia, când arau tot în stare de ebrietate, au început să discute aprins, iar, ca rezultat, s-au supărat din nou.

Din acest exemplu se vede legătură strânsă şi acţiunea reciprocă a celor cinci simţuri ale noastre şi influenţa lor asupira trezirii memoriei emoţionale. După cum vedeţi, artistului îi este necesară nu numai memoria emoţională, dar şi memoria tuturor celor cinci simţuri.

…anul 19..

Pe când Toirţov, plecat din Moscova, se afla în turneu, lecţiile au încetat pentru o vreme. Trebuie să ne mulţumim deocamdată cu cele de „antrenament şi disciplină", cu dansuri, gimnastică, scrimă, cultivarea glasului (canto), îndreptarea dicţiunii şi materiile ştiinţifice. O dată cu încetarea lecţiilor, rni-am întrerupt şi însemnările în jurnal.

Dar în ultimul timp s-au petrecut unele evenimente în viaţa mea personală, care m-au făcut să pricep lucruri foarte importante pentru arta noastră şi, mai ales, pentru memoria emoţională. Iată ce s-a întâmplat:

De curând mă întorceam acasă cu Şustov. Pe strada Arbat nu se mai putea trece din pricina unei mulţimi adunate în drum. Mie îmi plac scenele de stradă ş*i de aceea m-am strecurat în primele rânduri. În faţa mea stătea culcat într-o baltă de sânge un cerşetor bătrân, cu maxilarele zdrobite, cu amândouă braţele tăiate şi cu talpa piciorului retezată pe jumătate. Faţa mortului era îngrozitoare, falca ruptă, dinţii galbeni şi stricaţi şi ieşiţi din gură printre mustăţile însângerate. Braţele lui se aflau pe jos, despărţite de trup, parcă s-ar fi lungit, s-ar fi întins înainte, cerând pomană. Un deget rămăsese ridicat în sus, ameninţând parcă pe cineva. Vârful cizmei, cu oase şi cu carne, era azvârlit deoparte. Vagonul de tramvai, care stătea lângă victimă lui, părea uriaş şi înspăimântător. Rânjea spre mort ca o fiară, şuieră. Conductorul repara ceva la tramvai, probabil ca să demonstreze că e stricat şi să se dezvinovăţească în chipul acesta. Un om aplecat peste cadavru privea cu gravitate faţa însângerata şi-i băgă în nas o batistă murdară. Alături, nişte băieţaşi se jucau cu apa şi cu sângele de pe trotuar. Le plăcea cum se contopeau pârâiaşele formate din zăpadă topită cu cele de sânge roşu şi cum

alcătuiau împreună un şuvoi nou, trandafiriu. O femeie plângea, ceilalţi priveau cu curiozitate, cu groază sau cu dezgust. Erau aşteptate autorităţile, doctorii, salvarea etc.

Tot acest tablou real-naturalist pricinuia o impresie înfiorătoare, zguduitoare şi contrasta viu cu ziua însorită, cu cerul albastru, senin, vesel, fără nori.

M-am depărtat abătut de locul nenorocirii şi n-am putut mult timp să-mi revin după impresia înfiorătoare pe care mi-o făcuse. Amintirea priveliştii descrise, care îmi stârnise o stare apăsătoare în suflet, nu m-a părăsit toată ziua.

Noaptea m-am trezit, mi-am adus aminte de tabloul care mi se întipărise în minte, m-am cutremurat şi mai tare şi mi s-a făcut groază de viaţă. în amintire, nenorocirea mi s-a părut şi mai îngrozitoare decât în realitate, poate pentru că era noaptea, iar în întuneric totul pare mai groaznic. Eu însă am atribuit starea mea memoriei emoţionale, care intensifică impresia. M-am bucurat chiar de spaima mea, ca de o dovadă a unei bune memoirii a sentimentelor.

După o zi sau două de la întâmplarea pe care am povestit-o, am trecut iar pe strada Arbat, pe lângă locul accidentului şi m-am oprit fără să vreau, gândindu-mă la ceea ce se întâmplase de curând acolo. Tot ce fusese îngrozitor trecuse, ara numai o viaţă de om mai puţin, Măturătoarea măturа liniştit strada, parcă ar fi măturat ultimele urme ale nenorocirii, vagoanele tramvaielor treceau vesele peste locul fatal stropit cu sânge omenesc. Astăzi vagoanele nu mai irînjeau şi nu mai şuierau ca atunci, ci, dimpotrivă, zăngăneau vioaie din clopoţel ca să le fie fugă mai veselă.

Gândindu-mă la nimicnicia vieţii, mi s-a trezit iar amintirea nenorocirii întâmplate de curând. Ceea ce era brutal-naturalist, maxilarul fărâmat, braţele tăiate, o bucată de picior, degetul ridicat, jocul copiilor în băltoacele! însângerate, cu toate că mă zguduia tot atât de mult, mă tulbura însă cu totul altfel. Sentimentul de scârba dispăruse şi în locul lui se ivise indignarea. Aş stabili astfel evoluţia care s-a petrecut în sufletul şi în memoria mea : în ziua nenorocirii aş fi putut să scriu, sub impresia celor văzute, un articol senzaţional în ziar, ca al unui reporter de fapte diverse, iar mai târziu aş fi fost în stare să compun un foileton usturător împotriva cruzimii. Tabloul de neuitat al nenorocirii nu mă mai tulbură prin amănuntele lui naturaliste, ci prin milă şi duioşie faţă de cel omorât. Astăzi îmi vine în minte, cu o deosebită căldură, chipul femeii care plângea amair.

E uimitor ce influenţă mare are timpul asupra evoluţiei amintirilor emoţionale.

Azi dimineaţă, adică peste o săptămână de la nenorocire, în drum spre şcoală, am, trecut iair pe lângă locul fatal şi mi-am adus aminte de ceea ce s-a întâmplat acolo. Mi-am amintit zăpada albă, aceeaşi ca astăzi. Aşa e viaţa. Umbra neagră, întinsă, tinzând spre ceva nedefinit- asta e moartea. Sângele care ţâşneşte, asta e pasiunea care izvorăşte din om. împrejur, ca un contrast viu, se aflau iar cerul, soairele, lumina, natura. Asta e veşnicia. Vagoanele încărcate ale tramvaielor care treceau prin faţa mea îmi păreau generaţii de oameni ce se îndreptau spre veşnicie. Şi tot acest tablou, caire nu demult îmi părea respingător, apoi ,plin de cruzime, a devenit acum măreţ. Dacă în prima zi doream să scriu un reportaj de ziair sau, mai târziu, îmi venea să scriu un foileton cu caracter filozofic, astăzi sunt înclinat spre poezie, spre o lirică solemnă.

Sub influenţa evoluţiei sentimentelor şi a amintirilor emoţionale, am început să mă gândesc la întâmplarea pe care mi-a povestit-o de curând Puşcin. Drăguţul de el a avut cândva o legătură cu o fată de la ţară. Se înţelegeau bine, dar ea avea trei cusururi : în primul rând, vorbea îngrozitor de mult şi, fiind foarte puţin evoluată intelectual, flecăreala ei era prostească, în al doilea rând, îi mirosea gura şi, în al treilea rând, sforăia grozav în timpul nopţii. Puşcin s-a despărţit de ea şi, firește, defectele ei au jucat un rol

în ruptura lor.

Peste o bună bucată de vreme, el a început să viseze din nou la Dulcineea lui. Cusururile ei i se păreau neesențiale, se topiseră cu timpul, iar calitățile ei îi apăreau vii. S-au întâlnit din întâmplare. Dulcineea era față în casă în apartamentul în care, nu fără intenție, s-a mutat şi Puşcin. Peste puțin timp, totul a mers ca înainte.

Acum, când amintirile emoționale s-au prefăcut în realitate, Puşcin visează din nou să se despartă de ea.

…anul 19..

Ce ciudat! Acum, după ce a trecut vremea, când îmi aduc aminte de nenorocirea din stradă Arbat, înainte de orice altceva, în memoria mea vizuală apare un vagon de tramvai. Dar nu acela pe care l-am văzut atunci, ci un altul, care s-a păstrat în amintirea mea de multă vreme cu prilejul unei întâmplări tot cu un tramvai.

Într-o toamnă mă întorceam seara, târziu, de la Streşncv, acasă,, la Moscova, cu ultimul tramvai. Vagonul, înainte de a ajunge la poiana aceea pustie, a sărit de pe şine. A trebuit să-1 punem la loc cu propriile forțe a celor câțiva călători. Cât de uriaş şi de puternic mi s-a părut atunci vagonul şi cât de neputincioşi şi jalnici erau oamenii în comparație cu el.

Vreau să găsesc răspuns la o întrebare : de ce aceste sentimente de demult s-au întipărit mai tare şi mai adânc în memoria mea emoțională decât cele trăite mai de aurind ipe strada Arbiat?

Şi iată o altă curiozitate în aceeaşi ordine de idei : adueîndu-mj aminte de cerşetorul întins pe pământ şi de omul necunoscut aplecat asupra lui, nu mă gândesc la nenorocirea de ipe strada Arbat, ci la o altă întâmplare : cândva, demult, am văzut pe un trotuar un sînb aplecat asupra unei maimuțe care-şi dădea sufletul. Bietul om, cu ochii plini de lacrimi, bagă în gură .animalului o bucată de marmeladă murdară. Se vede că această scenă m-a mişcat mai mult decât moartea cerşetorului. Ea a pătruns mai adânc în memoria mea. Iată de ce îmi vine acum în minte maimuța moartă şi nu cerşetorul, sârbul, şi nu bătrânul necunoscut, când mă gândesc la nenorocirea de pe stradă. Dacă ar trebui să transpun această scenă în teatru, atunci n-aş scoate din memoria mea materialul emoțional corespunzător ei, ci un altul, adunat mult mai înainte, în alte împrejurări, cu personaje cu totul diferite, adică acela cu sârbul şi maimuța. De ce e aşa ?

…anul 19..

Torțov s-a întors din turneu şi şi-a ținut azi lecția. I-am descris evoluția care s-a petrecut în mine după nenorocirea aceea. Arkadie Nikolaevici m-a lăudat pentru spiritul meu de observație.

- Întâmplarea care s-a petrecut cu dumneata - a spus el - ilus
trează minunat procesul cristalizării amintirilor şi sentimentelor care se săvârşeşte în memoria emoțională. Fiecare om în viața lui a văzut nu numai o nenorocire, ci mai multe. Amintirea lor se păstrează în memorie, dar nu în tpate amănuntele, ci numai în trăsături izolate, cele care l-au im presionat mai mulți pe privitor. Din aceste multe urme ale lucrurilor trăite, se formează o singură amintire mare a sentimentelor omogene, con densată şi adâncită. În această amintire mu există nimic de prisos, ci numai esențialul. Aceasta e sinteza sentimentelor omogene. Ea nu se raportează ia o întâmplare măruntă, aparte, particulară, ei la toate cele asemănătoare cu ea. Aceasta e amintirea luată în mare. Ea e mai pură, mai densă, mai

compactă, mai cuprinzătoare şi mai pregnantă decât realitatea însăşi.

De pildă ; comparând impresia pe care mi-a lăsat-o ultimul meu turneu cu impresia celui anterior, constat că, deşi ultimul turneu mi-a făcut o impresie minunată, mi-a înveninat totuşi unele momente cu neplăceri mărunte, supărătoare, care au întunecat bucuria generală şi au fărîmițat-o.

Turneele mai vechi nu mi-au lăsat asemenea amintiri. Memoria mea emoțională a curățat amintirile prin filtrul timpului. Asta e bine. De nu s-ar întâmpla aşa, amănuntele întâmplătoare ar copleşi în memorie esențialul şi acest esențial s-ar pierde în mărunțişuri. Timpul e un filtru minunat, un curățitor admirabil al amintirii sentimentelor trăite. Mai mult decât atât, timpul e un pictor minunat. El nu purifică numai, dar ştie să şi poetizeze amintirile.

Datorită acestei însuşiri a memoriei, chiar şi trăirile întunecate, real şi grosolan naturaliste, devin cu timpul mai frumoase, mai artistice. Asta le dă atracție şi putere.

Dar se va spune că poeții şi pictorii mari creează după natură 1

Fie şi aşa, dar ei n-o fotografiază, ci se inspiră de la ea şi trec modelul prin sufletul lor, completîndu-1 cu materialul viu ai propriei lor memorii emoționale.

Dacă ar fi altfel, şi poeții i-ar descrie pe ticăloşi fotografic, după natură, cu toate amănuntele reale pe care le-au văzut şi le-au simțit în modelele vii, atunci asemenea creaturi s-ar dovedi respingătoare.

I-am povestit apoi lui Torțov cum s-a petrecut în memoria mea înlocuirea amintirii cerşetorului cu amintirea maimuței şi a unui vagon de tramvai cu altul.

184 Nu e nimic uimitor în asta, a spus Arkadie Nikolaevici. Voi spune, folosindu-rrtU de o comparație destul de răspândită, că noi nu putem să dispunem de amintirile sentimentelor noastre ca de cărțile din biblioteca noastră.

185 ŞJiți oare ce înseamnă memoria emoțională ? Tnchipuiți-vă mai multe case, în fiecare casă un număr mare de camere, în ele nenumărate dulapuri şi sertare cu o mulțime de cutii, cutiuțe şi într-una din ele, cea

186 mai mică, o paietă. Poți să găseşti uşor casa, camera, dulapul, raftul, e

187 mai greu să găseşti cutia, cutiuța; dar unde e acel ochi ager care va găsi

188 paietă căzută astăzi, care a strălucit o clipă şi a pierit pe totdeauna ?

189 Numai întâmplarea vă va ajuta să dați din nou de ea. *

Acelaşi lucru se petrece şi în arhiva memoriei noastre. Şi în ea există dulapuri, sertare, cutii şi cutiuțe. Unele din ele sunt mai accesibile, altele mai puțin accesibile. Cum să găseşti în ele acele „paiete" ale amintirilor emoționale, care au licărit o dată şi au dispărut pentru totdeauna, ca nişte meteori care luminează o clipită şi se ascund pe vecie ? Când ele se ivesc, când izbucnesc în noi (ca imaginea sârbului cu maimuța), fiți recunoscători lui Apollon, care v-a trimis aceste viziuni, dar nu visați- să aduceți înapoi un sentiment dispărut pentru totdeauna. Mâine, în locui sârbului, îți vei aduce aminte de altceva. Nu aşteptați amintirea de mâine şi fiți mulțumiți cu cea de azi. Să ştiți numai să primiți bine amintirile care învie. Atunci sufletul vostru va răspunde cu o energic nouă la ceea ce a încetat să-1 mai emoționeze în piesă, din pricina prea deselor repetări. Vă veți înflăcăra şi atunci, poate, se va ivi inspirația.

Dar să nu vă treacă prin gând să fugiți după paietă veche. Ea nu se mai întoarce, cum nu se întoarce ziua de ieri, ca bucuriile din copilărie, ca prima iubire. Străduiți-vă să se nască în voi de fiecare dată o inspirație nouă, mai proaspătă, sortită zilei de azi. Nu e nimic că e mai slabă decât cea de ieri. E bine că e cea de astăzi, că e firească, că a apărut singură pentru o clipită din ascunzişuri, ca să vă aprindă creația.

Afară de asta, cine va stabili care dintre izbucnirile creatoare ale inspirației autentice e mai bună sau mai rea ? Ele sunt toate minunate în felul lor, fie şi numai pentru faptul că sunt inspirație.

…anul 19.-

La începutul lecției, l-am rugat pe Arkadie Nikolaevici să-mi lămurească nedumerirea.

190 Va să zică - am spus eu - paietele inspirației se păstrează în noi, nu vin în sufletul nostru dinafară, nu coboară de sus, de la Apollon ? Asta înseamnă că ele sunt recapitulative, nu inițiale ?

191 Nu ştiu ! a ocolit răspunsul Arkadie Nikolaevici. Eu nu mă pricep în problemele subconştientului. Să nu ne apucăm să ucidem misterul cu care ne-am obişnuit să înconjurăm clipele de inspirație. Misterul e frumos şi însuflețește creația.

192 Dar oare tot ce trăim noi pe scenă e de origine recapitulativă ? Cum, nu trăim nimic pentru întâia oară ? Asta aş fi vrut să ştiu : când suntem cuprinşi pe scenă, pentru prima oară, de unele sentimente pe care nu le-am mai încercat niciodată în viața adevărată, e bine sau e rău ? stăruiam eu.

- Depinde care, a spus Torțov. Uite, de pildă, să zicem că-1 joci pe Hamlet. în ultimul act te arunci cu spada asupra tovarăşului dumitale Şuştov, care-1 joacă pe rege, şi afimți, pentru prima oară, o neînfrântă sete de sânge, necunoscută de dumneata până atunci. Să admitem mai departe că spada se va dovedi tocită, o spadă de teatru, şi că ciocnirea se va petrece fără sânge, dar poate să aibă totuşi loc o bătaie respingătoare, datorită căreia vă trebui să se tragă cortina înainte de vreme şi să se încheie un proces-verbal. E folositor oare pentru spectacol ca artisjtul să se lase pradă unui astfel de sentiment inițial şi să ajungă până la o asemenea „inspirație" ?

- înseamnă că sentimentele inițiale nu sunt de dorit ? am vrut eu să înțeleg.

- Dimpotrivă, foarte de dorit, m-a liniştit Arkadie Nikolaevici. Ele sunt nemijlocite, puternice, frumoase, numai că ele nu se manifestă pe scenă cum ți le închipui dumneata, adică nu în perioade lungi, în cursul unui act întreg. Sentimentele inițiale izbucnesc pe moment şi se furişează în rol în episoade izolate. Numai în felul acesta sunt de dorit pe scenă în tr-o mare măsură şi eu le salut din toată inima. Să apară cât mai des în voi şi să ascută adevărul pasiunilor, pe care noi îl apreciem în cel mai mare grlad în arta noastră. Neprevăzutul care e ascuns în sentimentele inițiale păstrează pentru artişti o putere de însuflețire neobişnuită.

De un singur lucru e păcat : nu noi stăpânim momentele trăirii inițiale, ci ele ne stăpânesc pe noi, de aceea nu ne rămâne altceva de făcut decât de a lăsa problema la voia naturii însăşi şi de a ne spune ; dacă sentimentele inițiale pot să se nască, atunci să apară singure când au nevoie s-o facă, numai să nu fie în contradicție cu piesa şi cu rolul.

193 Va să zică, suntem neputincioşi în problemele subconştientului şi ale inspirației ! am exclamat eu încet.

194 Dar oare arta noastră şi tehnică ei sunt reduse numai la sentimentele inițiale ? Ele nu sunt rare numai pe scenă, dar şi în viață, m-a consolat Torțov. Există cele recapitulative, care ne sunt sugerate de memoria; emoțională. învățați înainte de toate să vă folosiți de ele. Ele ne sunt mai accesibile.

Firește, neaşteptatul, subconştientul „a găsi" sunt ispititoare! Ele sunt visul nostru şi felul în care ne place să creăm. Dar de aici nu urmează că trebuie s,ă micşorăm

importanța amintirilor conştiente, recapitulative, ale memoriei emoționale. Dimpotrivă, trebuie să le iubeşti, deoarece numai prin ele se poate acționa într-o măsură oarecare asupra inspirației.

E de ajuns să ne amintim principiul de bază al curentului nostru : „subconştientul prin conştient."

Trebuie să mai iubim amintirile recapitulative şi pentru că artistul nu însufleţeşte rolul cu primele amintiri care îi vin în minte, ci neapărat cu cele alese, cele mai scumpe, mai apropiate şi mai atrăgătoare ale unor sentimente trăite de el însuşi. Viața personajului reprezentat e țesută din materialul ales' de memoria emoțională, care adesea e mai scumpă celui care creează decât cea obişnuită, decât viața omenească de toate zilele. Nu e oare asta un teren pentru inspirație ? Ceea ce ai ales tu mai bun se transpune cu grijă de către artist pe scenă. Forma, aşezarea lui se schimbă conform cu exigențele piesei, dar sentimentele omeneşti ale artistului, ana-loage cu sentimentele rolului, trebuie să rămână vii. Ele nu au voie să fie nici prefăcute, nici înlocuite cu altele, desfigurate de jocul artificial actoricesc.

195 Cum, ? nu se dumerea Govorkov. în toate rolurile, în Hamlet, în Arkaşa şi în Nesciastlivțev, în Plinea şi în Zahărul din Pasărea măiastră noi trebuie să ne folosim de sentimentele noastre proprii, totdeauna aceleaşi ?

196 Dar cum oare altfel ? nu înțelegea la rândul său Arkadie Nikolae-vici. Artistul poate să trăiască numai propriile lui emoții. Sau dumneata vrei ca actorul să ia de undeva sentimente străine, şi chiar un suflet nou, pentru fiecare rol interpretat de el ? E oare asta cu putință ? Câte suflete deci ar trebui să bage în el ? Nu se poate să smulgi din tine propriul tău suflet şi să iei în schimb cu chirie un altul mai porivit pentru rol. De unde să-1 iei ? De la rolul mort el însuşi, neînsufleţit încă ? Dar el singur aşteaptă să-i dai suflet. Poți să iei cu împrumut o îmbrăcăminte, un ceasornic, dar nu poți să ieî sentimentul de la un alt om sau de la rol. Să mi se spună cum se poate face asta ! Sentimentul meu îmi aparține numai mie, iar al dumitale, dumitale. Se poate să înțelegi, să simți rolul, să te aşezi în locul personajului şi să acționezi la fel cu personajul reprezentat. Această acțiune creatoare va provoca în artist trăiri analoage cu rolul. Dar aceste sentimente nu aparțin personajului zugrăvit, creat, ci artistului însuşi.

Orice ai visa, orice ai trăi în realitate sau în imaginație, vei rămâne întotdeauna tu însuți. Pe scenă nu te pierzi niciodată pe tine însuți. Acționezi întotdeauna în numele tău, al omului-artist. De tine, nu scapi niciodată. Dacă însă renunți la eul tău, atunci pierzi terenul de smb picioare şi asta e cel maî îngrozitor lucru. Pierderea ta pe scenă e momentul după care 'trăirea se sfârşeşte dietr-o dată şi începe jocul superficial. De aceea, oricât şi orice ați reprezenta, trebuie ca întotdeauna, fără nici o excepție, să vă folosiți de sentimentul vostru personal. Călcarea acestei legi e egală cu omorârea de către artist a personajului interpretat, lipsirea lui de un suflet care palpită, un suflet viu, omenesc, singurul care dă viață rolului mort.

197 Nu vă supărați, cum vine asta, să te joci toată viața pe tine însuți ! s-a mirat Govorkov.

198 întocmai - i-a prins cuvântul Torțov - întotdeauna, veşnic, să te joci pe scenă numai pe tine însuți, dar în diferite combinații ale temelor, situațiilor propuse, crescute în dumneata pentru rol, turnate în alambicul amintirilor emoționale proprii. Ele SUnt cel mai bun, singurul material potrivit pentru creația interioară. Folosiți-vă deci de el şi nu căutați să împrumutați de la alții,

199 Dar, scuzați-mă, vă rog - îl contrazice Govorkov - nu pot face să încapă în mine toate sentimentele tuturor rolurilor din repertoriul universal.

200 Nu vei putea niciodată să joci bine rolurile care nu încap în dumneata. Ele nu fac parte din repertoriul dumitale. Actorii nu se deosebesc după roluri, ci după esența lor interioară.

201 Cum poate oare acelaşi om să fie şi Arkaşa şi Hamlet ? nu ne dumeream noi.

202 înainte de toate, actorul nu e nici unul, nici altul. El, în felul lui, este un om cu o personalitate vie sau palidă, exprimată interior şi exterior, în natura actorului poate să nu existe şmecheria lui Arkaşa Sciast-livțev sau noblețea lui Hamlet, dar există sămânța aproape a tuturor aptitudinilor, a tuturor calităților şi defectelor omeneşti.

Arta şi tehnică sufletească a actorului trebuie să fie îndreptate spre posibilitatea de a găsi în el, pe o cale firească, sămânța calităților şi defectelor tuturor naturilor omeneşti, ca apoi să le crească şi să le dezvolte pentru unul sau altul din rolurile interpretate de el.

în felul acesta, sufletul personajului, înfățişat pe scenă, se combină şi se clădeşte de către artist din elementele vii omeneşti ale propriului lui suflet, din amintirile sale emoționale etc.

Ceea ce mi-a dezvăluit Arkadie Nikolacvici nu s-a sedimentat în capul meu şi i-am spus-o deschis.

- Câte note sunt în muzică ? m-a întrebat el. Numai şapte. Şi cu toate acestea, combinațiile obținute cu aceste şapte note sunt departe de a fi epuizate. Şi câte elemente sufleteşti, stări, dispoziții, sentimente are omul ? Eu personal nu le-am numărat, dar nu mă îndoiesc că ele sunt mai multe decât notele muzicale. De aceea poți să fii liniştit, au să-ți ajungă pentru toată viața dumitale artistică. Aşa că ai grijă să afli, în primul rând, mijloacele şi procedeele de a extrage din sufletul dumitale material emoțional şi, în al doilea rând, mijloacele şi procedeele de a scoate din el nesfârşitele combinații sufleteşti umane ale rolurilor, ale caracte relor, sentimentelor şi pasiunilor.
- în ce constau aceste mijloace şi procedee ? am stăruit eu.

203 înainte de toate, în a te învața să însuflețeşti memoria emoțională, a explicat Torțov.

204 Cum s-o însuflețeşti ? nu mă lăsam eu.

205 Dumneata ştii că asta se face cu ajutorul multor mijloace şi stimulente interioare. Dar există mijloace şi stimulente exterioare. Despre ele vom vorbi data următoare, deoarece asta e o problemă complicată.

…anul 19..

Astăzi lecțiile au avut loc cu cortina trasă, în aşa-numitul „apartament al Maloletkovei". Dar nu l-am mai recunoscut. Acolo unde înainte era salonul, acum se afla sufrageria, sufrageria de mai înainte se transformase în dormitor, din sală se făcuseră câteva cămăruțe, despărțite cu dulapuri. Peste tot, o mobilă proastă, ieftină. Se părea că în locuință s-a mutat o babă chivernisită, care a transformat apartamentul frumos din trecut în camere mobilate, ieftine, dar rentabile.

- Într-un ceas bun ! ne-a salutat Ivan Platonovici.

Când elevii şi-au venit în fire din surprinderea încercată, au început să se roage într-un glas să li se dea înapoi confortabilul „apartament al Maloletkovei" dinainte, fiindcă în locuința asta nouă se simt prost şi nu vor putea să lucreze bine.

- N-avem ce face - refuză Arkadie Nikolaevici - de lucrurile acelea are nevoie

teatrul pentru repertoriul curent, iar nouă ne-a dat în schimb

ceea ce au putut şi au aşezat lucrurile aşa cum s-au priceput. Dacă nu vă place, aranjați-vă cu ceea ce avem acum, aşa ca să vă fie mai la îndemînă.

S-a pornit o învălmăşeală, munca a început să clocotească. Peste puțin timp s-a creat haos^ total.

206 Stați! a strigat Arkadie Nikolaevici. Ce amintiri ale memoriei emoționale şi ce sentimente recapitulative provoacă în voi haosul ce s-a creat ?

207 La Armavir... când... e... cutremur... se mişcă... mobila... la fel... murmură desenatorul şi măsurătorul nostru hotarnic, Umnovîh.

208 Nu ştiu cum să spun. Când se freacă duşumelele înaintea unei sărbători... îşi amintea Veliaminova.

209 Ce rău e când e aşa, dragii mei ! Parcă ți se face silă ! se jelea Maloletkova.

După ce am aşezat din nou mobila, s-au iscat neînțelegeri. Unii căutau o atmosferă, alții alta, în dependență cu starea sufletească şi amintirile emoționale care înviau în ei la vederea unei grupări a mobilei sau a alteia. În sfârşit, am aşezat mobila destul de bine. Am acceptat aşezarea asta, dar am rugat să ni se dea mai multă lumină. A început o demonstrație de efecte de lumină şi de sonorizare.

La început, s-a dat o lumină de zi însorită şi sufletul ne-a devenit vesel. În acelaşi timp, în culise a început o simfonie de sunete: claxoane de automobile, clopote de tramvaie, sirene de fabrică, şuierături îndepărtate de locomotive, care dovedeau că ziua de muncă e în toi.

Pe urmă, treptat, lumina a început să scadă. Se lăsa amurgul. Era plăcut, linişte şi puțin trist. Te dispunea la visare, pleoapele se îngreunau. Apoi s-a pornit un vânt puternic, aproape o furtună. Geamurile zăngăneau în cercevele, vântul vâjâia şi şuieră. Era greu să spui dacă în ferestre bătea ploaia sau zăpadă. O dată cu lumina care scădea, totul se linişti... Zgomotul de pe stradă încetă. În odaia vecină bătea un ceasornic. Cineva începu să cânte la pian, la început tare, pe urmă încet şi trist. în coşuri urla vântul, iar sufletul se întristă. În odaie se lăsă noaptea, se aprinseră lămpile, sunetele pianului tăcură. Apoi, în depărtare, dincolo de ferestre, ceasul din turn bătu douăsprezece. E miezul nopții. Se făcuse linişte. Sub duşumea rodea un şoarece. Claxoanele automobilelor şi şuierăturile scurte ale locomotivelor se îngânau. în etfîrşit, totul a amuțit, s-a lăsat o tăcere de mormânt şi s-a făcut întuneric. După o bucată de vreme, au mijit tonurile cenuşii ale zorilor. Când a pătruns în odaie prima rază de soare, mi s-a părut că m-am născut din nou.

Viunțov era mai entuziasmat decât noi toți.

210 Mai bine decât în viață ! ne asigura el.

211 în viață, zile şi nopți întregi, nu observi influența luminii - îşi lămurea Şustov impresiile - dar când în decurs de câteva minute, ca acum, s-au perindat toate nuanțele de lumină şi întuneric ale zilei şi nopții, simți puterea pe care o au asupra noastră.

212 O dată cu lumina se schimbă şi sunetul, şi sentimentul : ba tristețe, ba nelinişte, ba însuflețire... mi-am mărturisit eu impresiile. Ți se pare că în casă se află un bolnav şi cere să se vorbească mai încet sau că toți viețuiesc paşnic şi că nu e chiar atât de rău să trăieşti pe lume. Atunci simți o înviorare şi vrei să vorbeşti mai tare,

213 Precum vedeți - s-a grăbit să spună Arkadie Nikolaevici - cadrul care ne înconjoară influențează asupra sentimentelor noastre. Şi asta nu se petrece numai în

viața reală, dar şi pe scenă. Aici noi avem o viață a noastră, natura noastră, pădurile, munții, marea, oraşetje, satele, palatele şi subsolurile noastre. Ele trăiesc reflectate pe pânzele pictorilor. în mâinile unui regizor talentat, mijloacele şi efectele de punere în scenă ale teatrului nu par o imitație grosolană, ci devin o creațiune artistică. Când ele sunt legate lăuntric cu viața sufleteasjcă a personajelor din piesă, atunci cadrul exterior capătă adesea o însemnătate şi mai mare pe scenă, decât în realitate chiar. Atmosfera creată de el, dacă răspunde la exigențele piesei, îndrumează minunat atenția asupra vieții interioare a rolului, influențează asupra psihicului şi trăirii interpretului. În felul acesta, cadrul şi atmosfera creată de regizor sunt stimulenții sentimentului nostru. De aceea, dacă o artistă interpretează pe Margareta ispitită de Mefistofel în timpul rugăciunii, regizorul trebuie să-i sugereze o atmosferă bisericească corespunzătoare, care o va ajuta pe interpretă să simtă rolul.

Actorului care joacă scena lui Egmont în închisoare, regizorul trebuie să-i creeze o atmosferă corespunzătoare acelei singurătăți forțate.

Artistul îi va mulțumi pentru asta, deoarece atmosfera îi va călăuzi sentimentul.

Şi ceilalți creatori din culise ai spectacolului trebuie să ne ajute cu mijloacele scenice care stau în puterea lor. În posibilitățile şi în arta lor sunt ascunse stimulentele memoriei noastre emoționale şi ale sentimentelor recapitulative.

214 Şi ce se va întâmpla dacă regizorul va crea un decor minunat, dar nepotrivit cu chintesența piesei ? a întrebat Şustov.

215 Din păcate asta se întâmpla adesea şi întotdeauna iese foarte prost, pentru că greşeala regizorului îi împinge pe interpreți pe un drum nejust şi creează o discrepanță între ei şi rolurile lor.

216 Dar dacă punerea în scenă exterioară e pur şi simplu proastă, ce se întâmpla atunci ? a întrebat cineva.

217 Atunci e şi mai rău ! Munca regizorului şi a creatorilor din culise ai spectacolului va duce la un rezultat diametral opus : în loc să atragă atenția interpretului spre scenă şi spre rol, o montare neizbutită îl îndepărtează de ceea ce se petrece pe scenă şi-1 lasă în puterea mulțimii, de cealaltă parte a rampei.

218 Şi ce se va petrece dacă regizorul va realiza punerea în scenă exterioară cu banalitate, teatral, cu lipsă de gust, aşa cum am văzut noi ieri, la teatrul X ? am întrebat eu.

219 În cazul acesta banalitatea îl va otrăvi pe actor cu veninul ei şi el va merge pe urmele regizorului. Pentru unii totuşi, banalitatea scenică ascunde „stimulente" extrem de puternice. Astfel, cum vedeți, punerea în scenă exterioară a spectacolului e o spadă cu două tăişuri în mâinile regizorului. Ea poate să aducă tot atât folos, cât şi pagubă.

La rândul lor, artiştii trebuie să învețe singuri să se uite, să vadă, să perceapă ceea ce îl înconjura pe scenă şi să se încredințeze nemijlocit atmosferei create de iluzia scenică. Stăpânind o asemenea aptitudine şt pricepere, artistul va putea să se folosească de toate stimulentele care sunt ascunse în punerea în scenă exterioară.

Acum am să vă pun şi eu o întrebare, a continuat Torțov. Oare orice-decor bun îl ajută pe artist şi-i stimulează memoria emoțională ? Inchi-

puiți-vă nişte pânze splendide, pictate de un pictor remarcabil, care stă-pîjieşte minunat culorile, linia şi perspectiva. Uitați-vă la aceste pânze din sală ; ele au să vă atragă spre scenă. Iar când vă veți sui pe scenă, veți îi decepționați şi veți vrea să plecați. în ce consta deci secretul ? În faptul că dacă decorurile dînt concepute pentru frumusețea

picturii, fără să se țină seama de exigențele actorilor, ele nu sunt valabile pentru scenă, fn asemenea pânze de teatru, ca şi într-un tablou, pictorul are de-a face numai cu două, nu cu trei dimensiuni : cu lățimea şi înălțimea. În ce priveşte adâncimea, cu alte cuvinte distanța de la rampă la fundal, rămâne goală şi moartă.

Voi ştiți din experiență ce înseamnă pentru actor o podea de scenă goală, netedă, pustie, cât e de greu să te concentrezi pe ea, să te regăseşti chiar într-un exercițiu mic sau într-un studiu simplu.

Ia încercați pe un podium ca acela al unei estrade de concert să ieşiți în avanscenă şi să transmiteți toată „viața spiritului omenesc" a rolurilor lui Hamlet, Othello, Macbeth. Cât e de greu s-o faci fără ajutorul regizorului, fără punere în scenă, fără recuzită şi mobilă pe care să te poți sprijini, aşează, peste care te poți aplecă, în jurul cărora s-ar putea grupa personajele ! Căci fiecare din aceste atitudini te ajută să trăieşti pe scenă şi să-ți manifeşti dispoziția interioară în mod plastic. Ea e mai uşor de obținut cu o punere în scenă bogată, decât atunci când eşti silit să stai ca un băț în fața rampei. Avem nevoie de a treia dimensiune, adică împodobirea scenei pe care ne mişcăm, pe care trăim şi acționăm. A treia dimensiune ne e mai necesară decât primele două. Ce folos au artiştii dacă în spatele lor atârna un decor minunat pictat de o pensulă genială ? Noi nu-1 vedem de cele mai multe ori, deoarece stăm cu spatele la el. El ne obligă numai să jucăm bine, ca să fim vrednici de acest fundal care nu ne ajută, pentru că pictorul nu se gândea decât la el când îl crea şi tindea să-1 arate numai pe el, uitându-i pe artişti.

Unde se află acele genii, unde e acea măiestrie care ar putea să stea în fața cuştii suflerului şi, fără nici un ajutor de afară, fără punere în scenă, fără regizor şi pictor scenograf, să transmită chintesența piesei şi a rolului ?

Atâta vreme cât arta noastră nu va ajunge până la treptele cele mai înalte ale perfecțiunii în domeniul psihotehnicii, care dă posibilitatea actorului să redea singur, fără nici un ajutor dinafară, toate temele lui creatoare, noi vom recurge la serviciile regizorului şi ale altor creatori din culise ai spectacolului, în mâinile cărora se găsesc decorurile, plantațiile,

lumina, sonorizarea şi alte elemente ale scenei.

…anul 19 ..

- De ce te-ai băgat într-un colț ? a întrebat-o Arkadie Nikolaevici pe Maloletkova.

- Vreau să -fiu cât mai departe. Nu pot, nu pot! s-a emoționat ea,

băgându-se şi mai adânc în colț şi ascunzându-se de Viunțov, care îşi pigrduse capul.

- Şi de ce v-ați aşezat voi atât de comod, toți laolaltă ? s-a adresat

Torțov unui grup de elevi, care se instalaseră pe divan, lângă masă, în

ungherul cel mai comod, în aşteptarea venirii lui Arkadie Nikolaeyici.

- Ascultăm... anecdota ! a răspuns desenatorul Umnovîh.

220 Ce faci acolo, lângă lampă, cu Govorkov ? s-a adresat Arkadie Nikolaevici, Veliaminovei.

221 Eu... eu... nu ştiu... cum să spun... s-a fâstâcit ea. Citim o scrisoare..,, şi de aceea... ei, eu, zău, nu ştiu de ce...

222 De ce te plimbi cu Şustov ? m-a întrebat Torțov pe mine.

223 Punem la cale câte ceva, am răspuns.

224 într-un cuvânt - a tras concluzia Arkadie Nikolaevici - fiecare dintre

voi, ținând seama de dispoziție, trăire şi împrejurare, şi-a ales locui cel mai comod, şi-a creat o punere în scenă potrivită şi a folosIt-o pentru scopul lui : dar se poate şi dimpotrivă ; punerea în scenă să-i fi sugerat împrejurarea, tema.

Torțov s-a aşezat lângă cămin, şi noi în fața lui. Unii şi-au tras scaunele, ca să fie mai aproape şi să audă mai bine; eu m-am instalat la masa cu lampă, ca să-mi fie mai comod să notez. Govorkov şi Veliaminova s-au aşezat amândoi mai la o parte, ca să poată să-şi şoptеasfcă între ei.

- Şi acum, de ce v-ați aşezat voi acolo, iar dumneata la masă ? a

cerut iar explicații Arkadie Nikolaevici.

Noi i-am dat din nou socoteală de acțiunile noastre, din care Arkadie Nikolaevici, şi de data aceasta, a tras concluzia că noi, fiecare în felul lui, am folosit o punere în scenă potrivită cu aşezarea lucrurilor, cu împrejurarea, cu atmosfera şi cu trăirea.

Pe urmă, Arkadie Nikolaevici ne-a dus în diferite colțuri ale odăii - în fiecare colț mobila era aşezată într-un alt chip - şi ne-a propus să precizăm ce atmosferă, amintiri emoționale, trăiri recapitulative provoacă ele în sufletul nostru ? Noi a trebuit să stabilim în ce împrejurări şi cum am fi folosit punerea în scenă dată.

După asta, Torțov singur, după concepția lui, a făcut pentru noi o serie de mişcări, iar noi trebuia să ne aducem aminte şi să stabilim în ce stări sufleteşti, în ee condiții, pentru ce fel de atmosferă sau situații propuse ni se părea potrivit să stăm aşa cum ne indica el. Cu alte cuvinte : dacă noi făcusem înainte punerea în scenă după starea noastră de spirit, după sentimentul pe care ni-1 sugera tema acțiunii, acum Arkadie Nikolaevici îndeplinea acest lucru pentru noi, iar noi trebuia numai să justificăm o punere în scenă străină, adică să căutăm trăiri corespunzătoare, să căutăm în ele atmosfera corespunzătoare.

După spusele lui Torțov, atât primele două cazuri, crearea punerii în scenă proprii, cât şi al treilea caz, justificarea uneia străine, se întâlnesc permanent în practica actorului. De aceea e necesar să ştim să le stăpî-nirn bine.

Apoi s-a făcut o experiență pentru „demonstrarea contrariului", Ar-kadie Nikolaevici şi Ivan Platonovici s-au aşezat parcă gata să înceapă lecția. Noi ne-am instalat potrivit cu „împrejurarea şi atmosferă". Dar Torțov a făcut de nerecunoscut punerea în scenă aleasă de noi. El a aşezat anume elevii în chip incomod, opus stării de spirit şi nepotrivit lucrului pe care trebuia să-1 facem. S-a dovedit că unii stăteam prea departe, alții, cu toate că eram aproape de profesor, ne aflam întorşi cu spatele la el.

Punerea în scenă, necorespunzătoare cu starea sufletească şi cu împrejurarea, tulbura sentimentul şi provoca devieri interioare.

Acest exemplu a arătat vădit cât e de obligatorie legătura între punerea în scenă şi starea sufletească a artistului şi cât rău aduce călcarea acestei legături.

Tn continuare, Arkadie Nikolaevici ne-a cerut să trecem toată mobila lângă pereți, toți elevii să se aşeze de-a lungul lor şi s'ă lăsăm în mijloc, pe podeaua goală, un singur fotoliu.

Apoi ne-a chemat pe fiecare pe rând şi ne-a propus să epuizăm toate situațiile pe care putea să le născocească imaginația în legătură cu acest fotoliu. Toate aceste situații trebuiau, bineînțeles, să fie motivate lăuntric : de născocirea imaginației, de situațiile propuse şi de sentiment. Noi am făcut pe rând exercițiile, stabilind spre ce trăiri ne împinge fiecare din punerile în scenă, grupe şi situații sau, invers, ce atitudini sunt cerute în chip firesc de anumite stări interioare. Toate aceste exerciții ne-au făcut să prețuim şi mai mult o punere în scenă bună, comodă şi bogată, nu de dragul ei însăşi, ci

de dragul sentimentelor pe care ea le provoacă şi le fixează.

- Şi aşa - a rezumat Arkadie Nikolaevici - pe de o parte artiştii îşi caută punerea în scenă, ţinând seama de atmosferă în care trebuie să trăiască şi de împrejurarea care trebuie realizată de teme; pe de altlă parte, însăşi atmosfera, temă şi împrejurările ne creează punerea în scenă şi fac parte din stimulentele memoriei noastre emoţionale.

De obicei se crede că printr-un decor amănunţit, prin lumină, sonorizare şi alte trucuri regizorale noi vrem, în primul rând, să uluim spectatorii din sală. Nu. Noi recurgem la aceste stimulente nu atât pentru public, cât pentru actori. Noi ne străduim să-i ajutăm să-şi îndrepte toată atenţia spre ceea ce se află pe scenă şi să-i distragem de la ceea ce e în afară de ea. Dacă atmosfera creată de partea noastră, de partea actorilor, a rampei, e corespunzătoare cu piesă, înseamnă că se formează o atmosferă prielnică pentru creaţie, care stimulează just memoria emoţională şi trăirea.

Acum, după o serie de experienţe şi demonstraţii, credeţi oare că punerea în sjcenă, plantaţiile, decorurile, lumina, sonorizarea şi celelalte mijloace şi efecte care creează atmosfera pe scenă sunt nişte stimulente exterioare minunate pentru sentimentul nostru ? a întrebat Arkadie Ni-kolaevici.

Toţi elevii, cu excepţia lui Govorkov, au recunoscut această teză.

- Dar sunt destui actori - a continuat Arkadie Nikolaevici - care nu ştiu să privească şi să vadă pe scenă. Cu orice fel de decoruri i-ai în conjura pe aceştia, ori cum ar fi luminate aceste decoruri, orice sunete ar umple scena, orice iluzie ai crea pe scenă, aceşti actori nu se vor înţe resa întotdeauna de ceea ce se petrece acolo, ci de ceea ce se află în sală, la public, de cealaltă parte a rampei. Nu numai că. nu le poţi capta atenţia cu decorurile, dar nici cu piesa însăşi şi cu chintesenţa ei. Ei se lipsesc sin guri de stimulentele exterioare, foarte importante pe scenă, cu care regi zorul şi creatorii din culise ai spectacolului i-ar putea ajuta.

Ca să nu se întâmple aşa şi cu voi, învăţaţi-vă să vă uitaţi şi să vedeţi pe scenă, să ştiţi să vă dăruiţi şi să răspundeţi la ceea ce vă înconjoară, într-un cuvânt, să ştiţi să folosiţi toate stimulentele care vă sunt date.

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici ne-a spus la lecţia de astăzi :

- Până acuma am mers de la stimulente la sentiment. Dar trebuie destul de des* să ne îndreptăm pe o cale inversă : de la sentiment spre şti mulent. Procedăm aşa, când trebuie să fixăm o trăire interioară creată în- tîmplător. Am să vă lămuresc prin exemple.

Iată ce s-a întâmplat cu mine la unul din primele spectacole ale piesei Azilul de noapte de Gorki.

Am interpretat rolul lui Satin destul de uşor, cu excepţia monologului „despre Om" din ultimul act. Mi se cerea imposibilul : o adâncire foarte mare a subtextului ; trebuia să-i dau o importanţă socială, aproape universală acestei scene, pentru ca acest monolog să devină centrul şi cheia întregii piese. Când mă apropiam de momentul primejdios, îmi puneam o frâna lăuntrică, mă încordam, mă zbîrleam ca un cal care trage un car greu, urcând o pantă abruptă. Această „pantă" din rolul meu îmi împiedică desfăşurarea liberă şi îmi strica bucuria creaţiei. După monolog, mă simţeam întotdeauna ca un cântăreţ care a scos fals o notă de sus.

Totuşi, pe neaşteptate pentru mine, momentul critic al rolului a izbutit de la sine de la al treilea sau al patrulea spectacol.

Ca să înțeleg mai bine pricina izbândei mele întâmplătoare, am început să-mi amintesc tot ce a precedat interpretarea mea din acea seară, înainte de toate, a trebuit să-mi revăd în gând toată ziua, începând de dimineață.

Primul lucru a fost primirea unei note mari de la croitor, ceea ce mi-a dezechilibrat bugetul şi m-a indispus. Apoi am pierdut cheia mesei de scris. Ştiți şi voi cât e de neplăcută treaba asta. Aşa prost dispus, am citit o cronică despre spectacolul nostru Azilul de noapte, în care era lăudat ceea ce era neizbutit în el şi ocărît ceea ce era bun, Cronica a avut asupra mea o influență deprimantă. Toată ziua gândul mi-a fost la piesă. O analizam iar, pentru a suta oară, îi căutăm chintesența, îmi aduceam aminte de toate momentele mele de trăire şi am fost atât de captivat de munca asta, încât în seara aceea nu m-am mai interesat de succes, n-am mai fost fră-mîntat înainte de a ieşi pe scenă, nu m-am mai gândit la spectatori, mi-a fost indiferent rezultatul reprezentației şi chiar jocul meu. N-am jucat atunci, ci pur şi simplu am îndeplinit logic şi consecvent temele rolului, cu cuvinte, acțiuni şi comportări. Logica şi consecvență m-au condus pe un drum just, rolul se juca de la sine, iar momentul lui critic a trecut fără să-1 bag de seamă.

Ca urmare, interpretarea mea a căpătat o importanță, dacă nu „universală", cel puțin însemnată pentru piesă, cu toate că nu m-am gândit la asta.

Cum s-a petrecut asta ? Ce m-a ajutat să mă eliberez de îrîna care mă împiedica să merg pe linia justă ? Ce m-a împins pe drumul bun, care m-a dus la scopul dorit ?

Fireşte că dezlegarea nu stă în faptul că croitorul mi-a trimis o notă mare, nici că am pierdut cheia sau că am citit cronică. Toate laolaltă, întregul complex al condițiilor de viață şi al întâmplărilor, a creat în sufletul meu acea stare pe care cronica a influențat-o într-o măsură mai puternică decât se putea aştepta. Ea a compromis concepția generală a rolului şi m-a obligat să-1 reexaminez. Această reexaminare m-a dus la izbândă.

M-am adresat unui actor experimentat, un bun psiholog, rugînduT să mă ajute să fixez trăirea găsită în seara aceea. El mi-a spus :

„Să repeți sentimentul trăit întâmplător pe scenă e ca şi cum ai încerca să învii o floare veştejită. Nu e oare mai bine să ai grijă de altceva : nu să învii .ceea ce este mort, ci să creşti ceva nou în locul a ceea ce s-a veştejit ? Ce trebuie făcut pentru asta ? înainte de toate, să nu te gândeşti la floare în sine, ci să-i stropeşti rădăcinile sau să arunci în pământ o scămînță nouă şi să creşti o floare nouă".

Dar actorii, în majoritatea cazurilor, procedează altfel. Dacă le-a izbutit întâmplător un moment oarecare din rol şi vor să-1 repete, atunci ei se adresează, pe cale directă, acelui sentiment şi încearcă să-1 trăiască din nou. E acelaşi lucru cu a vrea să creezi o floare fără participarea naturii. Dar o asemenea problemă e de nerezolvat şi de aceea nu rămâne nimic de făcut decât de a imita floarea printr-un sistem butaforic.

Ce e de făcut ?

Să nu ne gândim la sentiment, ci să avem grijă doar de ceea ce 1-a crescut, de condițiile care au provocat trăirea. Ele sunt terenul care trebuie stropit şi îngrăşat, pe care creşte sentimentul. În timpul acela, natura însăşi creează un sentiment nou, analog cu cel trăit înainte.

Nici voi să nu începeți niciodată cu rezultatul. El nu vine de la sine, ci e o urmare logică a tot ce 1-a precedat.

Eu am procedat aşa cum mi-a spus înțeleptul meu sfătuitor. A trebuit deci să cobor de la floare pe tulpină până la rădăcinile ei sau, cu alte cuvinte, să urmăresc calea

care duce la monologul „despre Om" până la ideea fundamentală a piesei, pentru care fusese scrisă. Cum să numesc această idee ? Libertate ? Conştiinţa de sine a Omului ? De fapt despre aafta vorbeşte tot timpul, de la începutul piesei, pribeagul Luca.

Abia atunci, ajungând până la rădăcinile rolului meu, am înţeles că crescuseră pe ele, ca mucegaiul şi ciupercile, diferite teme pur actoriceşti, inutile şi dăunătoare.

Am înţeles că monologul meu de „importanţă universală" nu avea nici o legătură cu monologul „despre Om" pe care îl scrisese Gorki. Primul fusese un moment culminant al jocului meu superficial actoricesc, în timp ce al doilea trebuie să vorbească despre ideea principală a piesei şi să fie punctul ei cel mai înalt, principalul moment culminant, creator de trăire, al autorului şi al artistului. înainte mă gândeam doar să declam cu cât mai mult efect cuvintele străine de mine ale rolului, iar nu să-i transmit partenerului meu, cât mai viu şi mai colorat, gândurile şi trăirile mele, analoage cu gândurile şi trăirile personajului reprezentat. Eu jucăm superficial rezultatul, în loc să acţionez logic şi consecvent şi să ajung prin asta la rezultat, adică la ideea fundamentală a piesei şi a" creaţiei mele artistice. Toate greşelile comise de mine mă despărţiseră, ca un zid de piatră, de ideea principală.

Ce m-a ajutat să sparg acest zid ?

Compromiterea concepţiei rolului.

Cine a compromis-o ?

Cronică.

Şi ce i-a dat o asemenea forţă ?

Nota croitorului, cheia pierdută şi alte lucruri întîmpiătoare, care mi-au creat o stare generală proastă, o enervare, care m-a silit să cercetez trecutul acelei zile.

Am vrut să vă ilustrez cu acest exemplu calea a doua despre care

v-am vorbit astăzi, calea ce porneşte de la un sentiment trezit la viaţa spre stimulentul lui.

Cunoscând această cale, artistul poate oricând, după bunul său plac, să provoace trăirea recapitulativă necesară.

Astfel : de la un sentiment creat întâmplător spre stimulent, pentru ca apoi din nou să mergi de la stimulent spre sentiment, a rezumat Torţov.

…anul 19 ..

Astăzi, Arkadie Nikolaevici a spus :

- Cu cât e mai vastă memoria emoţională, cu atât există în ea mai mult material pentru creaţia interioară, cu atât e mai bogată şi mai plină creaţia artistului. Cred că asta se înţelege de la sine şi nu cere alte ex plicaţii.

Dar, în afară de bogăţia memoriei emoţionale, trebuie să deosebeşti forţa, statornicia şi calitatea materialului păstrat de ea.

Forţa memoriei emoţionale are o mare importanţă în cauza noastră. Cu cât ea e mai puternică, mai ascuţită şi mai precisă, cu atât trăirea creatoare e mai vie şi mai plină. O memorie emoţională slabă provoacă sentimente abia perceptibile, iluzorii. Ele nu sunt favorabile pentru scenă, deoarece sunt prea puţin transmisibile, prea puţin vădite şi trec prea puţin dincolo de rampă.

La discuţia trecută despre memoria emoţională, s-a văzut limpede că foirţa, durata şi influenţa ei sunt foarte variate cantitativ. Ca să ne fie limpede, Arkadie Nikolaevici a spus :

- Închipuiţi-vă că aţi primit în public o jignire sau o palmă, din pri

cina căreia apoi toată viața are să vă ardă obrazul. Zguduirea interioară pe care o provoacă o asemenea scenă e atât de mare, încât ea închide în sine toate amănuntele şi împrejurările exterioare ale acestei răfuieli săl batice.

Jignirea .suferită izbucneşte deodată în memoria emoțională, dintr-o pricină de nimic sau chiair fără nici un motiv şi renaşte cu puteri îndloite.. Atunci obrazul se acoperă de roşeață sau de o paloare cadaverică, iair inima se stirînge şi bate nestăpânit.

Actorului care dispune de un material emoțional atât de viu, uşoir de stimulat nu-i e greu să trăiască pe scenă momentul analog cu acela care s-a întipărit în el după zguduirea pe care a trăit-o în viață. Nu e nevoie pentru asta de ajutorul tehnicii. Totul se va săvârşi de la sine. Natura singură îl va ajuta pe artist.

Iată unul dintre aspectele cele mai puternice, mai ascuțite şi vizibile ale .amintirilor emoționale şi sentimentelor recapitulative.

Iau o alta întâmplare. Un prieten al meu, un,om nemaipomenit de distrat, a fost invitat la masă la nişte cunoştințe de ale lui la care nu mai fusese de un an şi a rostit acolo un toast în sănătatea fiului gazdelor, un copiii foarte iubit de părinți.

Urarea lui a fost primită cu o tăcere mormântală, după care gazda, mama copilului, a leşinat. Bietul meu prieten uitase că masa era parastasul de un an de la moartea copilului în amintirea căruia fusese ținut toastul. „N-arn să pot uita toată viața ceea ce am trăit atunci !" a recunoscut prietenul meu.

Totuşi, de data aceasta, sentimentul n-a cuprins în el numai ceea ce se petrecea împrejur, cum s-a întâmplat la celălalt fapt, cu palma, dair în memoria prietenului meu s-a întipărit limpede nu numai trăirea însăşi, ci şi cele mai vii momente izolate şi împrejurarea în care s-a petrecut incidentul. El ține minte limpede şi fața speriată a musafirului care şedea în fața lui, şi ochii aplecați ai vecinei lui, şi o exclamație care a izbucnit la celălalt capăt al mesei.

Astăzi, după ce s-a scurs atâta vreme, sentimentele încercate atunci, în clipa scenei petrecute la masă, reînvie într-însul brusc, singure. El nu reuşeşte însă niciodată să realizeze aceasta dintr-o dată şi de aceea trebuie să-şi amintească împrejurările care au însoțit neplăcuta întâmplare. Atunci şi sentimentul învie brusc sau treptat.

Iată un exemplu mai slab sau, cum am spune, de un grad mijlociu, de viabilitatea sau forța amintirilor care au adesea nevoie de ajutorul p sirio-tehnicii.

Acum am să vă povestesc un al treilea caz de felul acesta. El s-a petrecut cu acelaşi prieten distrat al meu, dar nu în public, ci între patru ochi, într-o conversație intimă.

Verişoara lui venise la el după moartea mamei ei, ca aă-i mulțumească pentru coroana de flori trimisă la înmormântarea defunctei. Verişoara nu apucase să-şi isprăvească vorba, că ciudatul distrat s-a grăbit să se informeze politicos de „sănătatea iubitei lui mătuşi" (a răposatei).

Ruşinea pe care a simțit-o atunci s-a întipărit, firește, şi ea în memoria lui, dar cu o forță mult mai mică decât în cazul anterior cu toastul. De aceea dacă prietenul meu ar fi vrut să se folosească de acest material emoțional pentru creație, ar fi trebuit să facă anticipat o mare sforțare. Asta pentru oă urmele amintirilor în memoria lui emoțională nu fuseseră atât de adânci şi ascuțite în el, ca să'le însuflețească independent, făiră un ajutor străin.

Iată o pildă de forță slahă a amintirilor emoționale şi a sentimentelor recapitulative.

În acest caz, psihotehnicii îi revine o parte de muncă mare şi complicată.

…anul 19..

Airkadie Nikolaevici a continuat să examineze diferitele aspecte ale calității şi torței memoriei emoționale.

El a spus :

Unele amintiri ale sentimentelor trăite se păstrează în noi în chip mai slab, altele însă, cu toate că mai irair, în chip intens.

Impresiile percepute trăiesc adesea în memoria noastră, continuă să crească şi să se adâncească acolo. Ele devin stimulentele proceselor noi, care, pe de o pairte, amintesc de amănuntele netrăite până la capăt ale celor întâmplate, iar, pe de altă parte, stimulează imaginația, care creează din nou amănuntele pe care le-ai uitat. Acest fenomen se întâlneşte adesea pirintre noi, actorii. E destul să vă aduceți aminte de artistul italian venit în tuirneu, pe care l-ați întâlnit la mine.

Şi iată o altă întâmplare mai elocventă, luată din realitate, care s-a petrecut cu sora mea.

Ea se întorcea din oraş acasă, în sat, şi aducea în geanta ei scrisorile soțului ei mort, pe caire-1 iubise foarte mult. Când trenul a ajuns, ea s-a grăbit să sară din vagon şi a coborât ultima treaptă încă din mersul trenului. Dair scara era acoperită de gheață. Piciorul i-a alunecat şi, spre groaza generală a celor din jur, sora mea a ajuns între vagonul care încă se mişca şi stâlpii peronului. Sărmana temele a scos un țipăt desperat, nu fiindcă se speriase pentru ea, ci pentru că scăpase din mînă prețiosul ei bagaj, geanta cu scrisorile, care puteau să nimerească sub iroți. S-a iscat o învălmăşeală, lumea striga că o femeie căzuse sub vagon, iar conductorul, în loc s-o ajute pe sora mea, o înjura grosolan. S-a petrecut o scenă stupidă şi respingătoare. Indignată de cele întâmplate, biata femeie n-a putut să-şi vină în titre toată ziua şi şi-a vărsat asupra celor de acasă focul pe caire-1 avea pe conductor, uitând complet căderea ei şi de nenorocirea către era cât pe aci să se întâmple.

S-a lăsat noaptea. în întuneric, sora mea şi-a adus aminte de tot ce s-a întâmplat şi a avut o criză de nervi.

După această întâmplare, ea nu s-a mai putut hotărî să se mai ducă în stația unde era, .aproape gata să se întâmple cu ea o nenorociire. Sora mea se temea că acolo amintiirile se vor intensifica şi mai puternic. Prefera să meargă cu trăsura cinci verste în plus, la o altă stație mai îndepărtată.

Astfel, în momentul primejdiei omul rămâne calm, dar leşină după aceea, când şi-aduce aminte. Aceasta nu-i oare un exemplu de puterea memoriei emoționale şi o dovadă că trăirile recapitulative se întâmpla să fie mai tari deoît cele inițiale, deoarece ele continuă să se dezvolte în amintirea noastră ?

Dar, îrij afară de puterea şi intensitatea amintirilor emoționale, noi trebuie să deosebim şi caracterul, calitatea lor. De pildă : închipuiți-vă că nu ați fost eroul povestirii mele cu palma, cu toastul şi cu verişoara, ci numai un simplu martor al Ipr.

Una e să fii jignit tu însuți sau să treci printr-o încurcătură grozavă, alta e să observi cele întâmplate, să te indignezi de ele, să critici dinafară comportarea vinovaților din acel conflict.

Fireşte, şi martorul are posibilitatea unor trăiri puternice. În unele împrejurări', ele pot fi chiar mai mairi decât ale eroului principal al întâmplării. Dair acum nu asta mă interesează. Acum remarc numai că însăşi calitatea amintirilor emoționale trăite de un martor şi calitatea celor trăite de eroul însuşi nu sunt la fel.

Dair se poate în timp la ca cineva .să nu fie nici eroul, nici chiar martorul

întâmplării, ci doar să fi auzit sau citit despre ea.

Asta nu stânjeneşte nici puterea de influenţă, nici adâncimea amintirilor emoţionale. Ele depind de puterea de convingere a celui care scrie, care povesteşte şi de sensibilitatea celui care citeşte sau ascultă,

N-am să uit niciodată povestirea unui martor de spire scufundarea unei şalupe cu o echipă de elevi adolescenţi, şalupă al căirei căpitan murise subit în timpul unei furtuni. N-a scăpat decât unul singur, un norocos. Povestirea acestei tragedii pe mare, istorisită expresiv, cu toate amănuntele, m-a zguduit şi mă emoţionează încă şi acum.

Sigur că amintirile emoţionale ale eroului, ale martorului, ale ascultătorului şi ale cititorului sunt diferite din punct de vedere calitativ.

Artiştii au sarcina să aibă de-a face cu toate aspectele materialului emoţional, să-1 aplice la irol şi să-1 prelucreze conform exigenţelor acestui rol.

Iată de pildă : să admitem că voi n-aţi fi personajul principal, ci doar mairtoirii scenei revoltătoare cu palma, despre care v-am povestit lecţia trecută.

Să admitem, de asemenea, că impresia lăsată atunci de scena întîm-plată în faţa ochilor voştri a fost puternică şi a pătruns adîne în memoria voastră emoţională. V-air fi uşor să repetaţi pe scenă aceeaşi trăire într-un rol potrivit cu aceasta. Să mai admitem că un asemenea rol s-a găsit, numai că voi mu va trebui să-1 jucaţi pe martorul scenei cu palma, ci chiar pe cel jignit. Cum să prelucrezi în tine amintirile emoţionale ale martorului ca să redai trăirea eroului principal ?

Ultimul simte, iar martorul compătimeşte. De aceea voi trebuie să transformaţi compătimirea în sentiment.

Iată un exemplu pentru o asemenea transformare a compătimirii martorului în sentimentul autentic al personajului principal.

Să admitem că ai venit la prietenul dumitale şi l-ai găsit într-o atare îngrozitoare : el îngână ceva, se zbuciumă, plânge, dă semne că e chinuit de o desperare fără mairgini. Dair dumneata nu izbuteşti să găseşti cauza acestei întâmplări, cu toate că eşti sincer emoţionat de starea prietenului dumitale. Ce trăieşti în aceste momente ? Compătimirea. Dar prietenul dumitale te duce în odaia vecină, şi «acolo o vezi ipe soţia lui, întinsă pe jos, într-o baltă de sânge.

La vederea acestui tablou, soţul îşi pierde stăpânirea de sine, izbucneşte în lacrimi şi plânge, scoate nişte cuvinte pe.care le înţelegi pirost, cu toate că simţi substanţa lor tragică. Ce simţi în acest moment ? ÎI compătimeşti mai tare pe prieten.

Totuşi ai izbutit să-1 mai linişteşti pe nefericit şi el a început să vorbească mai pe înţeles.

Afli că bărbatul şi-a înjunghiat nevasta -fiind gelos pe dumneata... La vestea asta, totul se răstoarnă înăuntrul dumitale. Compătimirea anterioară a martorului s-a preschimbat deodată în sentimentul eroului tragediei, care s-a dovedit de fapt că eşti dumneata.

Un proces asemănător se petrece şi în arta noastră, când e vorba de muncă cu rolul. Din momentul în care înăuntrul artistului se creează mutaţii analoage şi el se va simţi un personaj activ în viaţa piesei, se vor naşte în el sentimente omeneşti adevărate. Adesea, această transformare a compătimirii omului-artist în sentimentul eroului piesei se săvârşeşte de la sine.

Primul (omul-artist) poate să pătrundă atât de puternic în situaţia celui de al doilea (eroul), identificându-se cu el, încât se va simţi iîn locul lui. În această situaţie, el va privi lără să vrea cele întâmplate cu ochii celui păţit. El va dori să acţioneze, să se amestece în scandal, să protesteze împotriva purtării ofensatorului, de parcă chestiunea

s-ar referi la propria lui jignire şi la onoarea lui personală.

În acest caz, trăirile martorului transformă de la sine compătimirea în sentiment, adică devin de aceeaşi calitate şi aproape de aceeaşi forță ca ale eroului piesei.

Dar ce e de făcut dacă acest proces nu se va petrece în creație ? Atunci va (trebui să recurgem la ajutorul psihotehnicii, cu situațiile ei propuse, cu magicul „dacă" şi la alte stimulente caire au răsunet în memoria emoțională.

Astfel, trebuie să ne folosim la căutarea materialului lăuntric nu numai ide ceea ce am trăit noi înşine în viață, dar şi de ceea ce am cunoscut la alți oameni, de lucrurile cu care am simpatizat în mod sincer.

Procese analoage se petrec şi cu amintirile dobândite din lecturi sau din povestirile altor persoane.

Aceste impresii trebuie şi ele prelucrate în noi, adică simpatia celui care citeşte sau ascultă trebuie transformată într-un sentiment autentic, propriu al tău, analog cu sentimentul eroului din povestire.

Acest proces al transformării simpatiei cititorului în sentimentul personajului nu vă e oare cunoscut ? Oare nu facem noi acelaşi lucru în noi la fiecare rol nou ? Noi ne familiarizăm cu acest sentiment prin citirea piesei, care e povestirea dramaturgului despre cele întâmplate şi la care noi, actorii, n-am fost nici martori, nici eroi, dar despre care am aflat din citire.

Când ifacem cunoştință pentru întâia oară cu opera dramaturgului, atunci înăuntrul nostru, cu rare excepții, se naşte numai o simpatie față de eroul piesei. Apoi avem sarcina să transformăm această simpatie în sentimentul autentic personal al omului-artist, în cursul procesului de muncă pregătitoare a piesei.

…anul 19..

- Țineți oare minte exercițiul cu nebunul sau cu aeroplanul căzut ? ne-a întrebat astăzi Arkadie Nikolaevici. Țineți-1 minte pe „dacă", situațiile propuse, născocirile imaginației şi alte stimulente cu ajutorul cărora des copeream în memoria noastră emoțională materialul sufletesc pentru cre ație ? Voi obțineați aceleaşi rezultate cu ajutorul stimulentelor dinafară.

Țineți minte scena din Brand şi împărțirea ei pe fragmente şi teme, care au provocat o luptă însuflețită între jumătatea bărbătească şi cea feminină a clasei ? Acesta e un gen nou de stimulente interioare.

Țineți minte obiectele atenției, ilustrate cu becuri electrice, care se aprindeau ba colo, ba aici[1], pe scenă şi în sală ? Voi ştiți acum că obiectele vii pot şi ele să devină pentru noi stimulente.

Țineți minte acțiunile fizice, logica, consecvența lor, adevărul şi credința în autenticitatea lui ? Şi ele sunt un stimulent important al sentimentului'.

În viitor, veți avea de aflat o serie întreagă de stimulente interioare noi. Cel mai puternic dintre ele e ascuns în cuvintele şi ideile piesei, în sentimentele cuprinse în subtextul autorului, în relațiile personajelor între ele.

Voi ați cunoscut încă o serie întreagă de stimulente dinafară, care sunt pentru noi decorurile, aranjarea mobilierului, lumina, sonorizarea şi alte procedee ale punerii în scenă, care creează iluzia vieții autentice şi a unei atmosfere vii pe scenă.

Caca air fi să adunăm toate stimulentele pe care le cunoaşteți până acum şi să adăugăm la.ele pe cele pe care va trebui să le aflați, atunci se va strânge o cantitate considerabilă. Aceasta e bogăția voastră psiho-tehnică. Trebuie să ştii să te foloseşti de

ea.

- D.ar cum ? Eu vreau grozav să învăţ să-mi provoc la comandă sentimente recapitulative şi să-mi stimulez memoria emoţională ! încercam eu să-1 conving pe Torţov.

- Procedează cu memoria emoţională şi cu sentimentele recapitulative ca vânătorul cu vânatul, explica Arkadie Nikoîaeviei. Dacă pasărea nu zboară singură spire ©1, atunci n-o va găsi în desimea frunzişurilor cu nici un fel de mijloace. Nu-i rămâne altceva de făcut atunci decât să ademenească vânatul din pădure cu ajutorul unor fluierături speciale, numite „momeli". Şi sentimentul nostru artistic e fricos ca pasărea de pădure şi el se ascunde în tainiţele sufletului nostru. Dacă sentimentul nu răspunde la chemare, nu-1 vei scoate din ascunziş în 'nici un chip şi atunci trebuie să te foloseşti de momeală,

Momelile sunt tocmai stimulentele memoriei emoţionale, ale sentimentelor recapitulative, de care trebuie să vorbim necontenit.

Fiecare etapă parcursă din program ne-a adus o momeală (sau un stimulent) nou al memoriei emoţionale şi ai sentimentelor recapitulative. Intr-adevăir : magicul „dacă", situaţiile propuse, născocirile imaginaţiei, fragmentele şi temele, obiectele atenţiei, adevărirui şi credinţa acţiunilor interioare şi exterio-are ne-au dat, până la urmă, momelile (stimulentele) corespunzătoare.

Astfel, tot ce am făcut până acum în şcoală ne-a dus spre momeli, iar de ultimele avem nevoie pentru a stimula memoria emoţională şi sentimentele recapitulative.

Momelile sunt mijloacele principale în domeniul muncii noastre psihotehnice.

Legătura momelii cu sentimentul trebuie larg folosită cu atât mai mult cu cât ea e firească şi normală.

Artistul trebuie să ştie să răspundă nemijlocit la momeli (stimulente) şi să le stăpânească întocmai ca un virtuos clapele pianului : găseşte o născocire atrăgătoare, fie o temă în legătură cu nebunul, fie cu aeroplanul căzut, fie cu arderea banilor, şi numaidecât izbucneşte chiar înăuntrul său cutare sentiment. Născoceşte altceva şi iată că acesit altceva a provocat cu totul alte trăiri. Trebuie să ştii cu ce se provoacă fiecare trăire şi cărui „specific" se potriveşte. Trebuie să fii, cum s-ar spune, grădinarul sufletului tău, care ştie ce creşte din fiecare sămânţă. N-ai voie să neglijezi nimic, nici un stimulent al memoriei emoţionale.

Sfârşitul lecţiei a fost închinat demonstrării că toată munca în şcoală, toate etapele ei duc, înainte de toate, la stimularea memoriei emoţionale şi la trăirile recapitulative.

…anul 19..

Arkadie Nikoîaeviei ne-a spus la lecţia de astăzi :

- Din tot ce s-a vorbit despre memoria emoţională şi sentimentele recapitulative, e limpede ce rol imens joacă ele în procesul creaţiei. ,

Acum vine irîndul problemei rezervelor memoriei noastre emoţionale. Aceste rezerve trebuie să fie tot timpul, neîncetat, completate. Cum să obţii asta ? Unde să cauţi materialul creator necesar ?

Acestea sunt, după cum ştiţi, în primul rând impresiile, sentimentele, trăirile noastre proprii. Le vom scoate atât din irealitate, cât şi din viaţa imaginată, din amintiri, din cărţi, din artă, din ştiinţa şi cunoştinţe, din călătorii, din muzee şi, mai ales, din legătura cu oamenii.

Caracterul materialului scos de către actor din viață depinde de felul în care înțelege teatrul menirea artei şi a îndatoririlor lui artistice față de spectator. A fost un timp în care arta noastră era accesibilă unui mic număr de oameni trândavi, care căutau în ea distracție şi teatrul încerca să satisfacă exigențele spectatorilor lui. Au fost alte timpuri în caire viața zbuciumată care îl înconjura pe actor îi servea materialul pentru creație şi aşa mai departe.

În creația teatrală a intrat în diferite epoci material de gen diferit. Pentru vodevil ajungeau observații superficiale. Pentru tragedia convențională a lui Ozeirov a fost suficient să se adauge la temperamentul cunoscut al actorului şi la tehnica lui exterioară o oarecare erudiție în genul eroic. Pentru însufleţirea psihologică a unei drame ruse mediocre din anii 60-90 ai secolului al XIX-lea (dacă nu socotim operele lui Ostrovski), actorii puteau să se mărginească la experiența culeasă din cercul te propriu şi din stratul social apropiat lor. Dar când Cehov a scris Pescăruşul pătruns de influența epocii noi, materialul anterior s-a dovedit a fi insuficient şi a fost necesar să pătrundă mai adânc în viața întregii societăți şi a omenirii în caire se născuseră curente mai complexe, mai subtile.

Cu cât ise dezvolta şi se completa mai departe viața persoanelor izolate şi a întregii omeniri, cu atât mai adânc trebuia să pătrundă artistul în fenomenele complexe ale acestei vieți.

Pentru asta a fost nevoie să-ți lărgeşti orizontul de viață. El se lărgeşte şi mai mult, nelimitat, în timpul unor evenimente de importanță mondială.

Totuşi, nu e destul să lărgeşti cercul atenției introducând în el cele mai variate domenii ale vieții, nu e destul să observi, mai trebuie să şi înțelegi sensul fenomenelor pe care le observi, trebuie să prelucrezi în tine perceperea sentimentelor întipărite în memoria ta emoțională, trebuie să pătrunzi în sensul adevărat al celor ce se săvârşesc în jurul nostru. Ca să -•creezi arta şi să reprezinți pe scenă „viața spiritului omenesc", e necesar ou numaî să studiezi această viață, dar şi să fy în contact direct CU toate manifestările ei, când, unde şi cum îți e cu putință. Fără asta creația noastră se va usca, se va preface în şablon. Artistul care observă dinafară viața caire-1 înconjura, care simte în el bucuriile şi greutățile pricinuite de fenomenele înconjurătoare, dar care nu pătrunde în cauzele lor complicate şi nu vede dincolo, de ele evenimentele grandioase ale vieții, pătrunse de cel mai măreț dramatism, de cel mai măreț eroism, acest actoir e mort pentru adevărata creație. Ca să trăiască pentru airtă, el trebuie, orice s-ar în-tâmpla, să pătrundă în sensul vieții înconjurătoare, să-şi încordeze mintea, să se îmbogățească cu cunoştințele care-i lipsesc, să-şi revizuiască opiniile. Dacă actorul nu vrea să-şi ucidă creația, să nu privească viața ca un mic-buirghez. Micul-burghez nu poate fi un airtist demn de acest titlu. Da.r marea majoritate a actorilor e formată tocmai din mici-burghezi care fac carieră pe scenă.

Când căutam materialul emoțional, trebuie să mai avem în vedere că noi, ruşii, suntem înclinați să vedem, înainte de toate, irăul, atât la alții, cât şi la noi.

De aceea, rezervele memoriei noastre emoționale sunt mari în domeniul sentimentelor şi amintirilor negative. Căci literatura noastră e plină de figuri negative şi foarte săracă în figuri pozitive.

Firește, şi în domeniul cusururilor există multe oreațiuni artistice (Hlestakov, Primarul din Revizorul), şi în domeniul însuşirilor sumbre există pasiuni de o mare intensitate (Ivan Groznîi), dar esența artei noastre care reproduce o frumoasă „viață a spiritului omenesc" nu e numai în ele. Avem nevoie şi de un alt material. Căutați-1 în zonele luminoase ale lumii noastre interioare, acolo unde trăiesc admirația, îneîntarea

estetică. Rezervele de frumos, de nobil să se completeze cu intensitate în memoria voastră emoțională.

Acum oare înțelegeți limpede că, pentru îndeplinirea a tot ce se cere de la un adevărat actor, el trebuie neapărat să trăiască o viață plină de conținut, interesantă, frumoasă, variată, emoționantă şi înălțătoare ? Să ştie nu numai ce se petrece în oraşele mari, dar şi în provincie, în sate, în fabrici şi în uzine, în centrul cel mai civilizat al lumii. Actorul să observe şi să studieze viața şi psihologia întregii populații, atât din țara lui, cât şi din țările străine.

Avem nevoie de un orizont larg, nemărginit, deoarece jucăm piesele tuturor naționalităților din epoca contemporană, deoarece suntem chemați să redăm „viața spiritului omenesc" a tuturor oamenilor de pe globul pământesc.

Dar asta nu e tot. Actorul creează pe scenă nu numai viața epocii lui, ci şi celor trecute şi viitoare.

Problemele se complică. Pentru crearea epocii contemporane, actorul poate să observe ceea ce se petrece în jurul lui. Pentru crearea trecutului însă, a viitorului şi a vieții închipuite, el trebuie sau să le restaureze, sau să le creeze din imaginația lui şi asta e, precum am văzut, o muncă complicată.

Dar idealul creației noastre a fost din toate timpurile şi va rămâne întotdeauna ceea ce e veşnic în artă, ceea ce nu îmbătrâneşte şi nu moare niciodată, ceea ce e totdeauna tânăr şi prețios pentru oameni.

Vorbesc despre culmile atinse de creație care au devenit pentru noi modele clasice, idealul spire caire trebuie să tindem veşnic.

Studiați aceste modele şi căutați material creator, emoțional, viu, pentru a le reda.

Actorul ia din realitate sau din viața imaginată tot ce pot da ele omului. Dar toate impresiile, pasiunile, desfătările, toate lucrurile pe care alții le trăiesc pentru ei se transformă la actori în material pentru creație.

El creează din tot ce e personal şi trecător o lume întreagă de figuri poetice şi de idei luminoase, care vor trăi veşnic pentru toți.

V-am spus despre memoria emoțională tot ce se poate spune unui elev începător. Restul îl veți afla în viitor, pe măsură ce veți studia programul nostru, a încheiat Arkadie Nikolaevici prelegerea de astăzi.

X - COMUNICAREA

..... anul 19..

În sala de spectatori era atârnată o tăbliță cu inscripția :

COMUNICAREA

Arkadie Nikolaevici a intrat, ne-a felicitat pentru începerea unei etape noi şi s-a adresat lui Veselovski ;

- Cu cine sau cu ce comunici acum ? 1-a întrebat el.

Veselovski era pierdut în gândurile lui şi de aceea n-a înțeles pe loc întrebarea.

225 Eu ? Cu nimeni şi cu nimic! a răspuns el aproape maşinal.

226 Dar dumneata eşti o minune a naturii ! Dumneata trebuie să fii trimis la un muzeu, dacă poți să trăieşti fără să comunici cu nimeni ! a glumit Arkadie Nikolaevici.

Veselovski a început să se scuze şi să-1 asigure că nimeni nu se uita la el şi că nimeni nu-i vorbea. De aceea n-a putut să comunice cu nimeni.

- Dar parcă pentru asta trebuie să se uite cineva la dumneata sau să se vorbească cu dumneata ? nu se dumerea Arkadie Nikolaevici.

închide ochii numaidecât, astupă-ți urechile, taci şi urmăreşte cu cine şi cu ce vei comunica în gând. Pirinde măcar un singur moment în care vei rămâne fără obiectul comunicării!

Am făcut şi eu acest control, adică am închis ochii, mi-am astupat urechile şi am început .să urmăresc ceea ce se petrece în mine.

Mi s-a ivit în minte serată de ieri, de la teatru, la care s-a cântat un cvartet de coairde, şi am început în gând, pas cu pas, să-mi aduc aminte de tot ce s-a întîmiplat acolo cu mine. Da, am intrat în foaier, am dat bună seara, m-am aşezat şi am început să mă uit ta muzicanții care se pregăteau să cânte.

În curând au început, şi eu îi ascultam. Dar nu izbuteam să pătrund, să ascult, să simt cum trebuie interpretarea lor.

Iată şi momentul gol, făiră comunicare! am hotărât eu şi m-am iridicat să-i spun asta lui Torțov.

227 Cum ? ! a exclamat el uimit. Dumneata socoti perceperea unei opere de artă un moment gol, lipsit de comunicare ?

228 Da. Pentru că ascultam, dar nu auzeam încă, încercam să pătrund, dair nu pătrunsesem încă. De aceea socot că comunicarea nu începuse încă şi momentul era gol, stăruiam eu.

229 Comunicarea şi perceperea muzicii nu începuseră, pentru că procesul anterior nu se isprăvise încă şi îți distrăgea atenția. Dar cum a încetat el, dumneata ai început să asculți muzică sau să te interesezi de altceva. De aceea n-a fost nici un fel de întrerupere a comunicării.

Fie şi aşa ! am acceptat eu şi am început să-mi aduc aminte mai departe.

În momentele în care eram încă distrat, mă mişcăm prea mult şi asta, după cum mi s-a părut mie, a atras atenția celor prezenți. A trebuit să stau liniştit o bucată de vreme şi să mă prefac că ascult muzica, dar de fapt no ascultam, ci urmăream ceea ce se petrecea în jurul meu.

Privirea mi-a alunecat pe nesimțite spre Torțov şi am înțeles că el nu mi-a observat neastâmpărul. Apoi l-am căutat cu ochii pe unchiul lui Şustov, dar el lipsea, ca şi alți artişti. Apoi am privit aproape pe irînd la toți cei prezenți, pe urmă atenția mi s-a împrăştiat în toate pănțile şi n-am putut nici s-o irețin, nici s-o îndrept unde voiam. Ce nu mi-a trecut prin fața ochilor şi ce nu mi-a trecut prin gând în acest timp ! Muzica a ajutat aceste zboruri ale gândurilor şi ale imaginației. Mă gândeam la cei de-a-casă, la rudele mele care trăiesc departe, în alte oraşe şi la prietenul meu mort. Arkadie Nikolaevici a spus că aceste reprezentări nu s-au născut degeaba în mine, ci pentru că am avut nevoie să-mi dăruiesc gândurile şi . sentimentele unor o-biecte sau să iau ide da ele gânduri şi sentimente străine. La urma urmelor, luminările lustrului mi-au atras atenția asupra lor şi le-am cercetat mult timp formele complicate.

„Iată-,1, momentul gol, am hotărât eu. O simplă examinare a unor biete lămpi nu se poate doar socoti drept o comunicare".

Când i-am împărtăşit lui Torțov noua mea descoperire, el a explicat-o aşa: - Dumneata te-ai străduit să înțelegi cum, din ce e făcut obiectul. El îți transmitea forma lui, aspectul lui general, detalii variate. Dumneata ai introdus în dumneata aceste impresii şi le-ai înregistrat în memoria dumi-tale. Ai vrut să le percepi. înseamnă că ai

luat ceva în dumneata de la obiect şi de aceea, după noi, actorii, se poate socoti că s-a petrecut procesul de comunicare necesar nouă. Te nedumereşte faptul că e vorba de un obiect neînsufleţit. Dar şi tabloul, şi statuia, şi portretul prietenului dumi-tale, şi un obiect de muzeu sunt tot neînsufleţite, dar ascund în ele viaţa creatorilor lor. Şi felinarul, până la un anumit punct, poate să fie însufleţit în voi de interesul pe care îl arătaţi ifaţă de el.

230 Dacă e aşa - nu mă lăsam eu - atunci noi comunicăm cu fiecare obiect caire ne cade sub ochi ?

231 Nu prea cred că vei izbuti să percepi tot ce vezi în .fugă împrejurul dumitale sau să-i dăruieşti ceva din dumneata. Ori, fără aceste momente de percepere sau dăruire, nu există comunicare pe scenă. Dar se creează un moment scurt de comunicare cu obiectele cărora vei avea timp să ,le transmiţi ceva din dumneata sau din care vei putea să percepi ceva.

V-am mai spus că pe scenă poţi să te uiţi şi să vezi, şi poţi să te uiţi şi să niu vezi nimic. Sau, mai bine zis, pe scenă poţi să te uiţi, să yezi şi să simţi tot ce se face acolo,, sau poţi ,să te uiţi pe scenă, dar să simţi şi să te interesezi de ceea ce se petrece în sală, ori dincolo de pereţii teatrului. Afară de aceasta, poţi să te uiţi, să vezi şi să percepi ceea ce vezi, dar poţi şi să te uiţi, să vezi şi să nu percepi nimic din ceea ce se petrece pe scenă. i Inltf-un cuvânt, există o privire autentică şi una ex.teirioa.ra <http://ex.teirioa.ra>, formală sau, cum să zic, o privire protocolară cu ochiul gol, cum se spune în limbajul nostru.

Ca să-şi ascundă goliciunea interioară, actorul are procedeele lui meşteşugăreşti, dar ele nu fac decât să intensifice holbarea ochilor goi.

Mai trebuie oare să vorbim despre faptul că nu e nevoie de o asemenea privire, că ea e dăunătoare pe scenă ? Ochii sunt oglinda sufletului. Ochii goi sunt oglinda sufletului gol. Să nu uitaţi asta !

E important ca ochii, privirea artistului pe scenă să reflecte conţinutul mare, adine, al sufletului său creator. Pentru aceasta trebuie ca acest conţinut mare, analog cu „viaţa spiritului omenesc" a rolului să fie acumulat în el; trebuie ca interpretul, atâta vreme cât se găseşte pe scenă, să comunice prin acest conţinut sufletesc cu partenerii săi din piesă.

Dar artistul e un om căruia îi sunt inerente slăbiciunile omeneşti. In-trînd în scenă, aduce în chip firesc cu el gândurile lui din viaţă, de care nu se poate lipsi, sentimentele lui personale, cugetările lui, izvorâte din realitatea de toate zilele. De aceea linia lui cotidiană, mic-buirgheză nu încetează nici în teatru şi la primul prilej se furişează în trăirea personajului interpretat. Artistul se consacră rolului numai în acele momente în care acestea îl captivează. Atunci el se contopeşte, cu personajul şi-1 întruchipează creator. Dar ajunge să-şi îndepărteze atenţia de la rol şi e răpit din ,nou de linia vieţii lui personale omeneşti, care-1 duce dincolo de rampă, în sală, sau departe, peste hotarele' teatrului, şi acolo îşi caută obiecte de comunicare în gând. În aceste momente, rolul e redat exterior, mecanic. Distragerile astea dese întrerup mereu linia vieţii şi comunicarea, iar locul gol se umple cu orîmpeie din viaţa personală a artistului, caire n-are .nici o legătură cu personajul interpretat.

Închipuiţi-vă un lanţ de preţ, la care după trei verigi de aur urmează a patra' simplă, de cositor, şi pe urmă iar două verigi de a tur, legate cu o sfoară.

La ce e bun un asemenea lanţ ? Cine are nevoie de o asemenea linie de comunicare ruptă ? O rupere permanentă a liniei vieţii rolului este o uirî-ţire sau o omorâre permanentă a lui.

Pe de altă parte, dacă în viață e necesar un asemenea proces firesc şi continuu, atunci pe scenă necesitatea lui se înzeceşte. Asta se întâmpla datorită naturii teatrului şi a artei lui, caire e bazată în totul pe comunicarea personajelor între ele şi a fiecăruia cu sine însuşi. într-adevăr, în-chipuiți-vă că autorului piesei i-ar trece prin gând să-şi arate eroii dormind sau într-o stare de leşin; atunci, în acele momente, se întâmpla ca viața sufletească a personajelor să nu se manifeste în nici un fel.

Sau închipuiți-vă că dramaturgul va aduce pe scenă două personaje care nu se cunosc între ele, nu vor dori să se prezinte unul altuia, nu vor schimba între ei sentimente şi gânduri, ci, dimpotrivă, şi le vor ascunde şi var sta tăcând la un capăt şi la celălalt al scenei.

Spectatorul nu va avea ce să facă la teatru în asemenea condiții, pentru că nu vai pirimi lucrul pentru care a venit : nu va simți sentimentele personajelor şi nu le va afla glodurile.

Dacă însă ele se vor înțelege pe scenă şi unul din ele va dori să-i transmită celuilalt sentimentele lui sau să-,1 convingă de ideile lui şi, în acelaşi timp, celălalt se va strădui să perceapă sentimentele şi gândurile vorbitorului, va fi cu totul altceva.

Asiistînd la asemenea procese de redare şi percepere a sentimentelor şi gînduirilor a două sau mal multe personaje, spectatorul, ca un martor întîrnplător la discuție, va pătrunde fără voie în cuvintele şi acțiunile unuia şi ale celuilalt. În felul acesta el va participa tăcut la comunicările lor, vâ vedea, va afla şi se va molipsi de trăirile altora. .

Din cele spuse, urmează că spectatorii teatrului înțeleg şi participă indirect la ceea ce se petrece pe scenă numai atunci când acolo se săvârşeşte procesul de comunicare dintre personajele piesei.

Dacă artiştii nu vor să scape din puterea lor atenția a o mie de oameni care stau în sală, ei trebuie să aibă grijă să nu se întrerupă procesul de comunicare cu partenerii lor prin sentimentele, gândurile şi acțiunile lor, analoage cu sentimentele, gândurile şi acțiunile din rolul pe cafe-1 interpretează. Fireşte că materialul interior al comunicării 'trebuie să fie interesant şi atrăgător pentru ascultători şi privitori. Importanța excepțională a procesului de comunicare pe scenă ne obligă să ne comportăm față de el cu o atenție deosebită şi să ne grăbim' să analizăm mai atent cele mai importante aspecte de comunicare cu care va trebui să aveți de-a face.

…anul 19..

- O să încep cu comunicarea cu sine însuşi sau autocomunicarea, Ije-a anunțat Arkadie Nikolaevici, intrând în clasă. Când vorbim tare cu noi înşine în, procesul de autocomunicare, în realitatea cotidiană ?

Atunci când suntem furioşi sau emoționați într-atât încât nu suntem în stare să ne stăpîniim, sau când ne băgăm singuri în cap o idee oarecare greu de asimilat, pe care conştiința nu poate s-o cuprindă deodată, când învățăm şi ne ajutăm pe cale auditivă să ținem minte ceea ce ne-am însuşit; când scoatem la iveală, singuri cu noi înşine, sentimentul care ne chinuieşte ,sau ne bucuiră, ca să ne uşurăm cel puțin sufletul.

Toate aceste eazuiri de comunicare cu sine însuşi se întâlnesc foarte raf în irealitate şi foarte des pe scenă.

În cazurile în care trebuie să comunic acolo cu mine însumi tăcând, mă simt minunat şi chiair îmi place acest fel de comunicare cu mine, pe care îl cunosc bine din viața ireală şi care se manifestă la mine în chip firesc. Dar, în schimb, când trebuie să stau pe scenă față în față cu mine însumi şi să rostesc monologuri lungi şi savante în

versuri, mă pierd şi nu ştiu ce să fac.

Cum să justific pe scenă un lucru căruia aproape că nu-i găsesc justificare în viața ireală ?

Unde să-1 caut, într-o asemenea comunicare ou mine, pe acest eu însumi ? Ființă omenească e vastă. Cui să te adresezi ? Greierului, inimii, imaginației, mîinitor, picioarelor ? încotro şi de unde să îndrepți înăuntrul tău curentele comunicării ?

Pentru procesul acesta sunt necesare un subiect şi un obiect precis. Dair unde se află ele în noi ? Lipsit de două centre lăuntrice de comunicare, eu nu pot să-mi stăpânesc atenția, care, neîiind îndrumată, fuge în toate părțile. Nn e de mirare că ea zboară spire sala de spectacol, unde ne pîn-deşte întotdeauna obiectul irezistibil, mulțimea de spectatori.

Dar am fost învățat cum să ies din această situație. În afară de centrul obişnuit al vieții noastre psihice nevoase, creierul, mi s-a indicat un alt centru, caire se găseşte în apropierea inimii, acolo unde se află plexul solair

Am încercat să leg între ele cele două centre amintite.

Mi s-a părut nu mimai că ele s-au fixat în mine, dar au început să şi vorbească.

Am simțit centrul din cap că pe un reprezentant al conştiinței, iar centrul nervos al plexului solair ca pe reprezentantul emoției.

Astfel, după senzațiile mele reieşea că mintea comunica cu sentimentul.

„Ei bine - mi-am zis eu - să comunice! Asta înseamnă că în mine s-au ivit subiectul şi obiectul care-mi lipseau."

Din momentul acela, sentimentul de comunicare cu mine însumi pe scenă a devenit mai stabil, nu numai în pauzele mute, dair şi în comunicarea cu mine însumi rostită taxe.

Nu vreau să analizez dacă e aşa sau nu, dacă ceea ce am simțit eu e recunoscut sau nu de ştiință.

Criteriul meu e propriul meu simțământ. Să se spună că senzația mea e individuală, că e irodul fanteziei, dair ea mă ajută şi eu mă folosesc de ea.

Dacă metoda mea practică şi neştiințifică vă va ajuta, cu atât mai bine; nu stăirui şi nu afirm nimic.

După o pauză oarecare, Arkadie Nikolaevici a continuat :

E mai uşor să stăpâneşti şi să realizezi pe scenă procesul de comunicare reciprocă cu partenerul. Dar şi aici întâlnim greutăți pe care trebuie să le cunoşti şi cu care trebuie să ştii să te lupți. De pildă, noi suntem cu voi pe scenă şi voi comunicați nemijlocit cu mine. Dar eu sunt voluminos. Vedeți cum sunt! Am nas, gwră, picioare, mâini, cap. Oare poți să comunici deodată cu toate părțile din care e alcătuit trupul meu ? m-a întrebat Tor-țov. Dacă e imposibil, atunci alege-ți o parte oarecaire, un punct din mine cu care să comunici.

232 Ochii ! a propus cineva. Ei sunt oglinda sufletului.

233 Cum vedeți, eînd e vorba de comunicare, voi căutați în om, înainte de toate, sufletul lui, lumea lui interioară. Căutați deci în mine sufletul.

234 Cum se face asta? nu se dumereau elevii.

235 Viața nu v-a învățat cumva acest lucru ? s-a mirat Arkadie Nikolaevici. Oaire n-ați pipăit niciodată un suflet străin, n-ați introdus în el antenele sentimentului vostru ? Asta nu se învăța. Priviți-,mă mai atent, căutați să înțelegeți şi să simțiți starea mea lăuntrică. Uite aşa ! Cum sunt eu acum după -părerea voastră ?

236 Bun, bine intenționat, prietenos, însuflețit, interesat, m-am străduit eu să-'i simt starea.

237 Şi acuma ? a întrebat Arkadie 'Nikolaevici.

M-am pregătit să răspund, dar pe neaşteptate l-am văzut în faţa mea nu pe Arkadie Nikolaevici, ci pe Famusov \ cu toate ticurile lui obişnuite, CU ochii lui naivi, cu buzele groase, cu mâinile pufoase şi cu gesturile moi, bătrâneşti ale omului .răsfăţat.

238 Cu cine comunici ? m-a întrebat Torţov cu glasul lui Famuzov şi cu tonul disprețuitor cu care vorbea el cu Molcialin [2].

239 Fireşte, cu Famuzov, am răspuns eu.

240 Şi cum a rămas cu Torţov ? m-a întrebat din nou Arkadie Nikolaevici, transformându-se într-o clipită în el însuşi. Dacă nu comunici cu nasul lui Famuzov şi cu 'mîinile lui, care s-au schimbat la mine fiindcă le-am studiat caracteristicile, ci cu sufletul ,meu, atunci în mine a rămas acelaşi suflet. Nu pot să-1 alung din mine, nu pot nici să iau cu chirie unul străin

241 de la altă persoană. înseamnă că ai dat greş de data asta şi ai comunicat

242 nu cu sufletul, ci cu altceva. Cu ce, deci ? v

într-adevăr, cu ce oare am comunicat ?

Sigur, cu sufletul, nu. Ţin minte cum, o dată cu întruchiparea lui Toirţov în Famuzov, adică cu schimbarea obiectului, s-a schimbat în mine şi sentimentul : cel respectuos de care sunt pătruns în faţa lui Arkadie Nikolaevici s-a transformat într-unui ironic-binevoitor pe care-1 provoacă în mine chipul lui Famuzov în interpretarea lui Toirţov. Aşa că n-am izbutit să desluşesc cu cine comunicasem şi am recunoscut-o în faţa lui Arkadie Nikolaevici.

- Dumneata ai comunicat cu o fiinţă nouă, al cărui nume e Famuzov-Toirţov sau Torţov-Famuzov. Gând va veni timpul, dumneata vei cunoaşte această metamorfoză făcătoare de minuni a artistului care creează. Deocamdată să ştiţi numai că oamenii caută întotdeauna să comunice cu sufletul obiectului, nu cu nasul, cu ochii, cu nasturii lui, cum o fac actorii

pe scenă.

E de ajuns ca două persoane să se înţeleagă una pe cealaltă, pentru că imediat să se nască între ele în chip firesc o comunicare reciprocă.

Iată, de piildă, noi ne-am înţeles acum şi între noi s-a şi creat o asemenea comunic are.

Eu mă străduiesc să vă transmit gândurile mele, iar voi mă ascultaţi şi faceţi eforturi ca să prindeţi cunoştinţele şi experienţa mea.

243 Dar asia, nu vă supăraţi, nu e o comunicare reciprocă - s-a amestecat Govoirkov - pentru că pirocesul de dăruire al sentimenteioir se face numai de către dumneavoastră - subiectul, adică vorbitorul, iar pirocesul de percepere a sentimentului, vedeţi, se face de către noi - obiectele, ascultătorii. Scuzaţi-mă, vă rog, unde e deci aici reciprocitatea ? Unde sunt deci curentele ide întâlnire ale sentimenteioir ?

244 Dar ce faci dumneata acum ? 1-a întrebat Toirţov. Mă contrazici, încerci să mă convingi, adică îmi transmiţi îndoielile dumitale, iar eu le percep. Chiar ăsta e acel curent de întâlnire de care vorbeşti.

245 Acum, dar înainte, când aţi vorbit singur ? dibuia Govoirkov.

246 Eu nu văd diferenţa, s-a împotrivit Airkadie Nikolaevici. Noi comunicam şi atunci şi continuăm să comunicăm şi acum. Se înţelege că, în timpul comunicării, procesele predării şi perceperii alternează între ele. Dar şi atunci când vorbeam singur, iar dumneata mă ascultai, eu simţeam îndoielile care se furişau în sufletul dumitale. Mi le transmiteau şi nerăbdarea, şi miirairea, şi tulburarea dumitale.

De ce oare am perceput eu atunci această nerăbdare şi tulburare a dumitale ? Pentru că n-ai putut să le ții în dumneata, pentru că şi atunci alternau pe nesimțite în dumneata procesele de percepere şi redare. înseamnă că şi atunci când tăceai a existat acest curent de comunicare de care e vorba. Şi, în sfîrştt, el ă izbucnit afară acum, ,1a ultima dumitale obiecțiune. Nu-i ăsta oare un exemplu de continuă comunicare reciprocă ?

Pe scenă tocmai o asemenea comunicare reciprocă şi continuă e deosebit de importantă şi de necesară, fiindcă opera autorului, jocul actorilor constau aproape exclusiv în dialoguri, care sunt comunicări reciproce a doi sau mai mulți oameni - personajele piesei.

Din păcate, o asemenea comunicare reciprocă, continuă, se întâlneşte rar în teatru. Majoritatea actorilor, chiar dacă se folosesc de ea, o fac numai în timpul în care rostesc ei singuri cuvintele rolului; lor, dar, cum intervine tăcerea şi replica altui personaj, ei nu ascultă şi nu percep gîn-durik partenerului, încetând să mai joace până când vine rândul replicii lor următoare. O asemenea manieră actoricească nimiceşte continuitatea comunicării reciproce, care cere o redare şi o percepere a sentimentelor nu numai atunci când se debitează cuvinte sau se ascultă răspunsuri, dar şi în timpul tăcerii, când discuția ochilor continuă adesea.

Comunicarea cu întreruperi nu e justă, de aceea învățați-vă să vă spuneți altuia gândurile şi, după ce le-ați exprimat, să urmăriți ca ele să ajungă până la conştiința şi la sentimentul partenerului; pentru asta, e nevoie de o pauză care să nu fie mare. Numai după ce v-ați convins de asta şi v-ați spus cu ochii ceea ce nu încăpea în cuvinte, apucați-vă să transmiteți restul replicii. La rândul vostru, învățați-vă să percepeți cuvintele şi gândurile partenerului de fiecare dată într-un fel nou, potrivit iui „.astăzi". Să cunoaşteți mai bine gînduri'le şi cuvintele ştiute de voi din replica celuilalt, cuvinte pe care le-ați auzit de multe ori la repetiții şi la numeroase spectacole jucate. Procesele de percepție reciproce continui, de redare a sentimentelor şi gândurilor trebuie realizate de fiecare dată şi la fiecare repetare a creației. Aceasta cere o mare atenție, tehnică şi disciplină artistică.

Arkadie Nikolaevici n-a putut să-şi sfârşească explicațiile, pentru că timpul lecției se scursese.

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici a continuat caracterizarea diferitelor feluri de comunicare, începută data trecută. El a spus :

- Trec ;la analizarea unui nou fel de comunicare cu un obiect imaginar, ireal, inexistent (de pildă cu umbra tatălui lui Hamlet). Ea nu e văzută nici de artistul de pe scenă, nici de spectatorul din sală.

Oamenii care nu au experiența unor asemenea obiecte caută să intre într-o stare de halucinație, ca să vadă cu adevărat obiectul care nu există, ci se subînțelege numai. Toată energia şi atenția lor pe scenă se iroseşte în asta.

Dar actorii cu experiență înțeleg că chestiunea nu stă în „stafia" însăşi, ci în atitudinea interioară față de ea şi de aceea ei pun în locul obiectului inexistent („stafia") magicul lor „dacă" şi se străduiesc să-şi răspundă cinstit, conştiincios : curn ar fi acționat ei, dacă în spațiul gol de pe scenă ar fi apărut în fața lor „stafia".

La rândul Iar unii artişti, şi îndeosebi elevii începători, irecurg în exercițiile ilor de acasă tot ,1a un obiect închipuit, neavîndu-1 pe cel viu. Ei îl pun în gând în fața lor şi pe urmă încearcă să-1 vadă şi să comunice cu locul gol. Şi în acest caz se

cheltuieşte multă energie şi atenţie, nu cu tema interioară - de caire e nevoie pentru procesul trăirii - ci numai cu efortul de a vedea ceea ce nu există de fapt. Actorii şi elevii, obişnuindu-se cu o asemenea comunicare nejustă, aduc fără voie aceeaşi metodă şi pe scenă, se dezobişnuiesc până la Urmă de obiectul viu, se deprind să pună între ei şi partenerul închipuit, obiectul mort. Acest obicei primejdios se înrădăcinează adesea atât de tare, încât rămâne pentru toată viaţa.

Ce calvar e să joci cu actorii caire se uită la tine, dar văd pe altcineva şi se adaptează după această nălucire, nu după tine ! Asemenea parteneri sunt separaţi printr-un zid de cei cu care ar fi trebuit să comunice nemijlocit ; ei nu sezisează nici replicile, nici intonaţiile, nici un fel de mijloace de comunicare. Ochiul lor voalat se uită în spaţiu şi vede năluci. Temeţi-vă de această deviere actoricească primejdioasă şi ucigătoare 1 Ea se înrădăcinează uşoir şi e greu de îndepărtat.

-- Totuşi, ce e de făcut când nu există obiectul viu al comunicării ? am întrebat eu.

- Foiarte simplu : nu comunica de loc până când el nu se va găsi, a răspuns Torţov. Voi aveţi lecţii de „antrenament şi disciplină". Ele sunt create anume ca să nu vă exersaţi singuri, ci oiţe doi sau în grupe. Repet: stăirui cu putere ca elevii să nu comunice cu obiecte neînsufleţite, ci să să exerseze cu obiecte vii, sub supravegherea unui ochi experimentat.

Nu e mai puţin greu felul de comunicare cu obiectul colectiv sau, cu alte cuvinte, cu sală plină de mii de capete numite în genere „publicul".

247 Nu e voie să comunici cu ei! În nici un fel! s-a grăbit să ne pire-vină Viunţov.

248 Da, ai dreptate : nu e voie să comunici direct la spectacole, dar e necesar s-o faci indirect. Greutatea şi particularitatea comunicării noastre scenice constă tocmai în ceea ce se petrece în acelaşi timp cu partenerul şi cu spectatorul. Cu, primul direct, conştient, cu al doilea indirect, prin partener, şi inconştient. Remarcabil e faptul că şi cu unul şi cu celălalt comunicarea e reciprocă.

Dar Şustov a protestat:

249 înţeleg că comunicarea actorului cu ceilalţi interpreţi pe scenă se poate numi reciprocă, dar se poate oare s-o socotim astfel şi în raport cu spectatorii ? Pentru asta trebuie că publicul, la rundul lui, să ne transmită şi el ceva pe scenă. În realitate însă, ce primim noi de la el ? Aplauze şi buchete, şi astea nu în momentul creaţiei, nu în timpul spectacolului, ci în pauze.

250 Dar Tisul, dar lacrimile, dar aplauzele, dar neastîmpăirul din sală în timpul acţiunii, emoţia şi mai câte încă ! Astea nu le pui la socoteală ? s-a mirat Arkadie Nikolaevici.

Ara să vă povestesc o întîmplaire care zugrăveşte perfect legătura şi comunicarea reciprocă a spectatorilor cu scena, a continuat el să ne demonstreze. La unul dintre matineele spectacolului pentru copii Pasărea albastră, în momentul judecării copiilor de către copaci şi animale, am simţit în întuneric că mă împinge cineva. Era un băiat de vreo zece ani.

„- Spune-le că cotoiul trage cu urechea. Uite-1, s-a ascuns, îl văd!" şoptea un glăscior de copil emoţionat, speriat de participarea tui Tiltil şi Mitil.

N-am izbutit să-1 liniştesc şi atunci micul spectator s-a furişat până la scenă şi din sală, peste rampă, a început să le şoptească actriţelor caire interpretau copiii că le ameninţă o primejdie.

Nu e asta oare un răspuns din sală ? !

Ca să apreciaţi mai bine ceea ce primiţi de la mulţimea spectatorilor, încercaţi să vă lipsiţi de ea şi să jucaţi spectacolul într-o sală complet goală. Vreţi ?

Mi-am imaginat o clipă situaţia bietului actor care joacă în faţa unei săli goale... şi am simţit că nu poţi juca până la sfârşit un asemenea spectacol.

- Şi de ce ? m-a întrebat Torţov, după ce i-am mărturisit asta. Pen
tru că în asemenea condiţii nu există o reciprocitate de comunicare a
actorului CU sala şi fără asta nu poate exista o creaţie în public.

Să joci fără public e ca şi cum ai cânta într-o cameră fără rezonanţă, ticsită cu mobile moi, tapisate şi cu covoaYe. A juca într-o sală pl'ină, care participă, e ca şi cum ai cânta într-o încăpere cu o acustică bună.

Spectacolul creează, cum s-ar spune, o acustică sufletească. El primeşte de la noi şi, ca o cutie de rezonanţă, ne înapoiază sentimentele lui vii, omeneşti.

Într-0 artă de interpretare convenţională, în care e vorba de meşteşug, acest fel de comunicare cu obiectul colectiv se rezolvă foarte simplu : nu rareori stilul piesei, interpretarea ei şi a întregului spectacol constau tocmai în metoda convenţionalului. Aşa, de pildă, în comediile şi vodevilurilor vechi franţuzeşti actorii vorbesc permanent cu spectatorii. Personajele ies în primul plan şi adresează, pur şi simplu, celor care stau în sală unele replici sau un lung monolog care expune piesa. Aceasta se face cu o mare îndrăzneală, care impune. Şi, într-adevăr, dacă e vorba să comunici cu publicul, atunci comunică aşa ca să domini mulţimea şi să dispui de ea.

În noul fel de comunicare colectivă, în scenele de masă, ne întâlnim de asemenea cu mulţimea, dar nu în public, ci chiar pe scenă şi nu ne folosim de o comunicare indirectă, ci de una directă, nemijlocită, cu obiectul masă. în aceste cazuri trebuie uneori să comunici cu unele obiecte din mulţime luate aparte, iar în alte momente, să cuprinzi întreaga masă. Asta e, cum s-ar spune, o comunicare reciprocă lărgită.

Marele număr de persoane din scenele de masă, complet diferite ca natură, participând în schimbul reciproc cu cele mai variate sentimente şi gânduri, ascute puternic procesul, iar colectivitatea înflăcărează temperamentul fiecărui om în parte şi pe al tuturor laolaltă. Asta îi emoţionează pe actori şi produce o mare impresie în rândurile spectatorilor.

După aceea, Arkadie Nikolaevici a trecut la un nou fel de comunicare, comunicare actoricească meşteşugărească.

- Ea se îndreaptă direct de pe scenă către sală, trecând cu vederea partenerul - personajul din piesă. Aceasta e o cale de minimă rezistenţă. O asemenea comunicare, după cum vă e cunoscut, e o simplă exhibiţie actoricească, un joc superficial. N-o să ne întindem asupra ei, deoarece la lecţiile trecute am vorbit destul despre meşteşug. Trebuie să credem că nici în domeniul comunicării nu veţi confunda exhibiţia actoricească cu tendinţa autentică de a transmite partenerilor şi de a percepe de la ei trăiri vii, omeneşti. Între această înaltă creaţie şi acţiunea simplă actoricească mecanică e o diferenţă imensă. Acestea sunt două feluri de comunicări, complet opuse una alteia.

Arta noastră recunoaşte toate felurile de comunicare indirectă, cu excepţia celei actoriceşti. Dar şi pe ea trebuie s-o cunoşti şi s-o studiezi, fie numai pentru ca să poţi lupta împotriva ei.

În concluzie, am să vă spun câteva cuvinte despre caracterul activ al
procesului de comunicare.

Mulţi cred că mişcările exterioare, vizibile - mişcările mâinilor, ale picioarelor, ale corpului - sunt manifestări de activitate, în timp ce acţiunile şi procesele de

comunicare sufletească, care nu se văd cu ochiul, nu sunt recunoscute ca atare.

Asta e o greşeală şi te supără cu atât mai mult, cu cât în arta noastră, care creează „viața spiritului omenesc" a rolului, orice manifestare de acțiune interioară e deosebit de importantă şi valoroasă.

Să prețuiți deci comunicarea interioară şi să ştiți că ea este una din cele mai importante acțiuni efective pe scenă şi în creație, extrem de necesară în procesul creării şi transmiterii „vieții spiritului omenesc" a rolului.

-…anul 19.

- Ca să comunici, trebuie să dispui de elementul cu care să comu

nici, adică, înainte de toate, sentimentele şi gândurile tale proprii trăite,

a spus Arkadie Nikolaevici la lecția de astăzi.

În realitatea de toate zilele, ele sunt create de viața însăşi. Materialul pentru comunicare se naşte în noi de la sine, în funcție de situațiile înconjurătoare.

Iri teatru nu e acelaşi lucru, şi aici se iveşte o greutate nouă. În teatru ni se propun sentimentele şi gândurile rolului, străine de noi, create de actor, tipărite cu litere moarte în textul piesei. E greu să trăieşti un asemenea material sufletesc. E mult mai uşor să joci superficial, actori-ceşte, rezultatele exterioare ale unei pasiuni a rolului, în fond inexistentă.

Acelaşi lucru se petrece şi în domeniul comunicării : e mai greu să comunici autentic cu partenerul şi mult mai uşor să reprezinți faptul că comunici. Aceasta e calea minimei rezistențe. Actorilor le place această cale şi de aceea înlocuiesc bucuros pe scenă procesul comunicării autentice cu un joc artificial, simplu, actoricesc. E interesant să urmăreşti: ce material le trimitem noi spectatorilor în asemenea momente ?

Merită să te gândeşti la această întrebare. Pentiu mine are însemnătate ca voi să n-o înțelegeți numai cu mintea, să n-o simțiți numai, dar să vedeți şi cu ochiul ceea ce aduceți pe scenă pentru a comunica cu spectatorul. Ca să v-o demonstrez, cel mai uşor lucru e să mă duc eu însumi pe scenă şi să vă ilustrez cu exemple expresive ceea ce trebuie să ştiți, să simțiți şi să vedeți.

Arkadie Nikolaevici ne-a jucat pe scenă un spectacol întreg, minunat ca talent, măiestrie şi tehnică actoricească. El a început cu o poezie pe care a spus-o foarte repede, cu efect, dar fără să-i apară ideile limpezi, aşa că noi n-am înțeles nimic.

- Cu ce anume comunic eu acum cu voi ? ne-a întrebat el. Elevii se sfiau şi nu se hotărau să răspundă.

- Cu nimic, pur şi simplu ! a spus el în locul nostru. Am debitat

cuvintele, le-am risipit cum risipeşti mazărea din coş, fără să înțeleg nici

eu cui şi ce spun.

Iată un material fără conținut, prin care actorii comunică des cu spectatorii, debitînd cuvintele rolului, fără să le pese nici de sensul lor. nici de subtextul lor, ci numai de efectul lor.

După un minut de chibzuire, Arkadie Nikolaevici ne-a anunțat că va citi monologul lui Figaro din ultimul act al Nunții lui Figaro.

De data asta, jocul lui a fost o cascadă întreagă de uimitoare mişcări, intonații, treceri, hohote molipsitoare, dicțiune desăvârşita, de vorbire limpede şi de sunete cristaline, cu un timbru de glas încântător. Abia ne-am stăpânit să nu-1 ovaționăm, atât era de scenic şi sclipitor. În ceea ce priveşte conținutul, nici acum n-am putut să-i prindem şi n-am ştiut despre ce a fost vorba în monolog.

- Cu ce am comunicat deci cu voi ? ne-a întrebat iar Torțov, şi noi

din nou n-am putut să-i răspundem, dar de data asta din pricină că el ne dase prea mult şi noi nu putusem judeca dintr-o dată ceea ce am văzut şi auzit.

- Eu m-am înfăţişat pe mine în rol - a răspuns în locul nostru Arkadie Nikolaevici - şi m-am folosit de monologul lui Figaro, de cuvintele lui, de punerea în scenă, de mişcări, acţiuni şi altele, nu ca să vă arăt rolul prin mine, ci pe mine însumi în rol, adică caracteristicile mele : figura, faţa, gesturile, atitudinile, manierele, mişcările, mersul, glasul, dicţiunea, vorbirea, intonaţia, temperamentul, tehnică, într-un cuvânt tot, afară de sentiment şi de trăire.

Pentru cei al căror aparat de reprezentare plastică exterioară e pregătit, sarcina pusă nu e grea. E destul să ai grijă ca limba să accentueze sunetele, silabele, cuvintele, frazele; că atitudinea şi mişcările să arate plasticitate, şi că totul laolaltă să placă spectatorilor. Pentru asta nu trebuie să te urmăreşti numai pe tine, dar şi pe cei ce stau de cealaltă parte a rampei. Eu m-am oferit pe mine cu amănuntul şi cu toptanul ca O fată de varieteu, urmărind permanent dacă această demonstraţie ajunge la destinaţie. Mă simţeam o marfă, iar pe voi, nişte cumpărători.

Iată încă o probă de ceea ce nu trebuie de fel să facă actorii pe scenă, cu toate că procedeul se bucură de un mare succes în rândurile spectatorilor.

A urmat apoi a treia experienţă.

- Adineauri m-am arătat pe mine în rol, a spus el. Acum însă o să vă arăt rolul în mine, aşa cum e el dat de autor şi lucrat de mine. Asta nu înseamnă eă-1 voi trăi. Chestiunea nu e în trăire, ci doar în conturarea lui, în textul verbal, în mimică şi acţiuni exterioare, în punere în scenă şi altele. Eu nu voi fi creatorul rolului, ci numai expunătorul lui formal.

Arkadie Nikolaevici ne-a jucat o scenă dintr-o piesă cunoscută de noi, în «care un general, rămas întâmplător singur acasă, nu ştie cum să-şi petreacă timpul. De plictiseală, el schimbă locul scaunelor, ca să stea ca soldaţii la paradă. Apoi pune în ordine lucrurile de pe masă, se gînddşte la ceva vesel şi picant, se uită cu groază la lucrările de la serviciu, semnează unele[1] dintre ele fără să le citească, apoi căscă, se întinde şi se apucă iar de munca lipsită de sens de mai înainte.

În tot timpul acestui joc, Torţov a rostit textul monologului asupra noblеţei celor sus-puşi şi a lipsei de educaţie a tuturor celorlalţi oameni, cu o claritate neobişnuită.

Arkadie Nikolaevici a reprodus textul rolului rece, exterior, a schiţat punerea în scenă, a arătat formal linia şi conturul ei, fără încercări de însufleţire sau adâncire a lor. În unele locuri, el cizela tehnic textul, în altele acţiunea, adică uneori intensifica şi sublinia atitudinea, mişcarea, jocul, gestul, alteori sublinia amănuntele de caracter ale personajului, aruncând tot timpul privirea spre public ca să controleze dacă conturul rolului marcat a ajuns la el. Acolo unde era nevoie, făcea cu grijă pauze. Aşa joaca actorii şi la al cinci-sutelea spectacol un rol de care s-au plictisit, dar care e bine lucrat, simţindu-se ha ca un gramofon, ba ca un operator de cinematograf care rulează de un număr nesfârşit de ori unul şi acelaşi film.

- Oricât ar fi de curios şi de trist, dar o asemenea demonstraţie formală a unui contur de rol nu se întâmpla des să fie şi bine lucrată în teatru, a observat Arkadie Nikolaevici.

Acum - a continuat el - îmi rămâne să vă arăt cum şi cu ce trebuie să comunicăm pe scenă, adică cu sentimentele vii, palpitante, analoage cu acelea ale rolului autentic trăite şi întruchipate de interpret.

Dar voi aţi văzut destul de des un asemenea joc chiar pe scena pe care am

izbutit eu mai bine sau mai rău să îndeplinesc procesul comunicării. Voi ştiți că în aceste spectacole eu caut să am de-a face numai cu partenerul, ca să-i dăruiesc sentimentele mele omeneşti, proprii, analoage cu sentimentele eroului interpretat de mine. Restul, ceea ce creează o completă contopire cu rolul şi naşte o nouă făptură, artistul-rol, se săvârşeşte inconştient. În asemenea spectacole mă simt întotdeauna pe mine însumi pe scenă în situațiile propuse piesei de către regizori, de către mine însumi şi de către toți creatorii spectacolului.

Acesta e un fei rar de comunicare scenică, care, din păcate, are puțini adepți.

Trebuie oare să explic - a rezumat Torțov - că arta noastră recunoaşte numai ultimul gen de comunicare cu partenerul, prin sentimentele propriei trăiri a actorului ? Noi respingem sau tolerăm cu inima strânsă celelalte genuri de comunicare. Dar şi ,pe ele trebuie să le cunoască fiecare actor, ca să lupte cu ele.

Acum isă vedem prin ce şi cum comunicați voi pe scenă. De data aceasta, voi veți juca, iar eu voi semnala, cu ajutorul unei sonerii, momentele false de comunicare. Aşa vor fi socotite cele la care veți devia de la- obiectul-partener sau veți arăta rolul în voi, vă veți arăta pe voi în r-ol sau, pur şi simplu, îl veți expune. Voi semnala toate aceste greşeli cu ajutorul soneriei.

Numai trei feluri de comunicare vor fi întâmpinate cu o tăcere aprobativă :

1) comunicarea directă cu obiectul de pe scenă şi, prin el, indirect cu spectatorul ;

2) comunicarea cu sine însuşi ;

3) comunicarea cu obiectul care lipseşte sau e închipuit.

Apoi a început vizionarea.

Eu cu Şustov am jucat mai curând bine decât prost şi, cu toate astea, spre uimirea noastră, soneria a sunat de multe ori.

Aceleaşi probe au fost făcute cu toți ceilalți elevi şi la urmă au fost chemați pe scenă Govorkov şi Veliaminova.

Noi ne aşteptasem ca Arkadie Nikolaevici să fie nevoit în timpul jocului lor să sune aproape neîncetat, dar, spre uimirea noastră, s-a sunat de multe ori, dar mult mai puțin decât crezusem. Ce înseamnă asta şi ce concluzie trebuie să tragem din experiențele făcute ?

- Asta înseamnă - a rezumat Toirțov, după ce noi i-arn exprimat nedumerirea noastră - că mulți dintre acei care se fălesc că pot realiza o comunicare justă de fapt greşeau deseori, iar cei pe care îi condamnă atât de aspru se dovedesc capabili de o comunicare justă. Diferența însă între unii şi alții stă în procentajul comportării : la unii sunt cantitativ mai multe momente de comunicare nejuste, în timp ce la alții, mai multe juste.

Arkadie Nikolaevici a spus la sfârşitul lecției : Iată concluzia pe care o puteți trage din aceste experiențe: comunicarea justă sau nejustă nu se realizează într-o măsură deplină. Viața actorului pe scenă abundă atât în unele, cât şi în celelalte momente şi de aceea cele juste alternează cu cele nejuste.

Dacă s-ar putea face o analiză a comunicării, atunci ar trebui să semnalăm că s-au realizat: atâtea procente de comunicare cu partenerul, atâtea de comunicare cu spectatorii, atâtea de simple arătări ale conturului rolului, atâtea de debitare, atâtea de exhibare etc, etc. Combinația care rezultă din atâtea procente de comportări determină într-o măsură sau în alta justețea comunicării. Cei care au cel mai mare procent de comunicare cu partenerul, cu obiectul imaginat sau cu el însuşi sunt mai aproape de ideal şi, dimpotrivă, cei care au mai puține asemenea momente deviază mai mult de la

comunicarea justă.

Afară de asta, în numărul obiectelor şi comunicărilor pe care noi le socotim greşite există unele mai rele şi altele mai puţin rele. Aşa, de pildă, să arăţi rolul prin tine, conturul lui psihologic, fără. să-1 trăieşti e mai bine decât să te arăţi pe tine însuţi în rol sau să-1 expui meşteşugăreşte.

Aşa se obţine o serie nesfârşită de combinaţii, pe care e igreu să le numeri. Sarcina fiecărui artist e să evite împestriţarea de care am vorbit şi să joace întotdeauna just.

Pentru asta, e mai bine să procedezi aşa : pe de o parte să te înveţi să-ţi stabileşti pe scenă obiectul-partener şi comunicarea de acţiune cu el şi,

pe de altă parte, să cunoşti bine obiectele nejuste, comunicarea cu ele, să te înveţi să lupţi cu aceste greşeli pe scenă în momentul creaţiei. Fiţi de asemenea deosebit de atenţi la calitatea materialului lăuntric prin care comunicaţi.

…anul 19..

- Astăzi weau să controlez uneltele şi mijloacele comunicării voastre exterioare. Trebuie să ştiu dacă le preţuiţi îndeajuns, ne-a spus Arkadie Nikolaevici. Duceţi-vă cu toţii pe scenă, aşezaţi-vă câte doi şi începeţi o controversă oarecare.

„Cel mai uşor e s-o faci cu ultracertărețul nostru, cu Govorkov",

chibzuiam eu în mine.

De aceea m-am aşezat lângă el. Peste o clipă, scopul a fost atins.

Arkadie Nikolaevici a observat că pe când îi explicam gândul meu lui Govorkov, mă foloseam intens de Ultimi şi de degete. De aceea el a poruncit să-mi fie legate cu nişte şervețele.

0 Pentru ce faceţi asta ? nu mă dumeream eu.

1 Pentru a demonstra contrariul : pentru că dumneata să înţelegi bine cât de des „nu preţuim cele pe caire le avem, iar pierzându-le, le plîn-gem" şi pentru ca să te convingi că dacă ochii sunt oglinda sufletului, vîr-furile degetelor sunt ochii trupului nostru, spunea Torţov pe când mă legau.

Lipsit de palmele mâinilor şi de degete pentru comunicare, am intensificat intonaţia vorbirii. Dair Arkadie Nikolaevici mi-a propus să-mi moderez vehementă şi să vorbesc încet, fără să ridic şi să cobor inutil glasul.

În schimb, am avut nevoie de ajutorul ochilor, mimicii, mişcării sprâncenelor, igîtului, capului, trupului. Ele se străduiau, cu eforturi comune, să înlocuiască ceea ce mi se luase. Dar mi-au legat braţele, picioarele, trupul şi gâtul de fotoliu şi nu mi-a rămas la dispoziţie decât gura, urechile, ochii, mimică.

După aceea toată faţa mi-a fost acoperită şi legată cu o batistă. Am început să zbier, dar asta nu a ajutat la nimic.

Din acel moment, lumea exterioară a dispărut pentru mine şi la dispoziţia mea au rămas numai viziuni interioare, auzul interior, imaginaţia, „viaţa spiritului meu omenesc".

Am fost ţinut mult timp în această stare. În sfârşit mi-a ajuns la ureche o voce dinafară, paircă de pe lumea cealaltă :

- Vrei să-ţi restitui unul dintre organele de comunicare luate ? Alege : care? strigă din toate puterile Arkadie Nikolaevici.

Am căutat să răspund cu o mişcare care însemna : „Bine, o să mă gândesc !"

Ce se petrecea înăuntrul meu când trebuia să aleg cel mai important şi necesar organ de comunicare ?

înainte de toate, a început în mine o controversă pentru întâietatea a doi candidați: văzul şi vorbirea. După tradiție, primul e expresia şi trans-mițătorul sentimentului, iar a doua, a gândului.

Dacă e aşa, atunci care din ele e tovarăşul de idei ?

Această întrebare a pricinuit în mine controversă, ceartă, revoltă, confuzie.

Sentimentul țipa că aparatul vorbirii îi aparține lui, deoarece nu cu-vîntul însuşi e atât de important, ci intonația, care exprimă atitudinea interioară față de ceea ce se spune.

Alt război a început din pricina auzului. Sentimentul mă asigura că el e cel mai bun stimulent, iair vorbirea stăruia asupra faptului că auzul e un accesoriu necesar ei, că fără el n-are cui să se adreseze. Apoi a început ceartă din pricina mîmicii şi a mâinilor.

Pe ele nu le poți lega în nici un fel de vorbire, pentru că nu rostesc cuante. Cu ce să le pun în legătură ? Dar trupul ? Dar picioarele ?

- Dracu s-o ia de treabă ! m-am înfuriat eu, încurcat cu desăvîr-
şire. Actorul nu e un invalid ! Să mi se restituie totul ! Nici un fel de con
cesii !

Când mi-au scos piedicile şi legăturile, i-am exprimat lui Torțov lozinca mea „de revoltă" : „ori tot, ori nimic". El m-a lăudat şi a spus :

- În sfârşit ai început să vorbeşti ca un artist caire înțelege însemnătatea fiecărui organ de comunicare! Experiența de azi să-ți ajute să le pare-
țuieşti până la capăt şi după merit 1

Să îndepărtați pentru totdeauna din scenă ochiul gol actoricesc, fața imobilă, glasul surd, vorbirea fără intonații, trupu[1] stângaci cu şira spinării şi gâtul țepene, brațele, mâinile, degetele, picioarele înlemnite, prin care nu trece mişcarea ; umbletul şi afectările îngrozitoare !

Actorii să-şi consacre aparatului lor creator tot atâta atenție cât dăruieşte vioristul prețiosului său instrument Stradivarius sau Amati.

A trebuit să încheiem lecția mai devreme, fiindcă Arkadie Nikolaevici
era ocupat în spectacolul de seară.

…anul 19..

- Până acum am avut de-a face pe scenă cu comunicarea exterioară, vizibilă, corporală, ne-a spus Torțov la lecția de astăzi. Dar există şi un alt fel de comunicare şi mai important: comunicarea interioară, invizibilă, sufletească, despre care va fi vorba astăzi.

Greutatea sarcinii care ne stă în față constă în faptul că voi ifi nevoit să vă vorbesc despre ceea ce simt, dar nu ştiu să exprim, despre un lucru încercat doar în practică, pentru care nu am nici formule teoretice, nici cuvinte gata pregătite, clare, un lucru pe care pot să vi-1 explic doar prin aluzii, străduindu-mă să vă fac să simțiți voi singuri senzațiile de care va fi vorba.

M-a apucat de mînă strâns, apoi
Mi-a petrecut-o peste mâna lui
Şi, adumbrindu-şi ochii cu cealaltă,
Mi-a cercetat cu-atâta râvna chipul,
încât credeai că vrea să-1 zugrăvească.
A stat mult timp aşa. Într-un târziu,
Uşor strîngîndu-mi brațul, de trei ori
A dat din cap, şi-atât de-adânc şi trist

A suspinat, de parcă trupul tot
Avea să se prefacă în fărâme,
Sfîrşindu-1. M-a lăsat apoi să plec.
Cu capul dat pe spate, ai fi zis
Că drumul şi-1 găseşte fără ochi,
Şi-n prag ieşind făr-ajutorul lor,
M-a luminat cu ei până la capăt.

- Nu simțiți oaire în aceste rânduri că e vorba despre comunicarea tăcută a lui Hamlet cu Ofelia ? N-ați observat oare în viață sau pe scenă, în comunicările voastre reciproce, senzația curentului volitiv care circulă în voi, care parcă țâşneşte prin ochi, prin vârfurile degetelor, prin podi corpului ?

Cum să numim această cale şi acest mijloc al comunicării reciproce ? Emitere de raze şi percepție de raze ? Transmitere şi recepție ? Neavând o altă terminologie, ne vom opri la aceste cuvinte ; de bine, de rău, ele ilustrează expresiv acel proces de comunicare despre care am să vă vorbesc.

Nu mai e mult până când curenții invizibili care ne interesează acum vor fi studiați de către ştiință şi atunci se va crea pentru ei o terminologie mai potrivită. Deocamdată, să rămânem la aceste denumiri elaborate de limbajul nostru actoricesc.

Acum să încercăm să ne apropiem de cercetarea căilor invizibile de comunicare indicate cu ajutorul propriilor noastre senzații, să le căutăm şi să le semnalăm în noi înşine.

Aişa-mumitele raze de emitere şi raze de percepere sunt abia perceptibile când suntem liniştiți. Dar în momentul unei trăiiri puternice, de extaz, de sentiment însuflețit, aceste emiteri şi recepții devin mai pirecise şi mai perceptibile, atât pentru cei care le emit, cât şi pentru cei care le percep.

Se poate întâmpla ca vreunul dintre voi să le fi sezisat în unele momente izolate izbutite ale spectacolului experimental, când, de exemplu, dumneata, Maloletkova, ai intrat brusc pe scenă cu țipătul „Salvați-mă !", sau când dumneata, Nazvanov, ai jucat monologul : „Sânge, Jago, sânge !", sau în timpul exercițiului cu nebunul, ori chiar în viață, unde simțim în noi, în fiecare clipă, curenții interiori despre caire e vorba.

Ieri chiar, am urmărit în casa unor rude ale mele o scenă între doi logodnici tineri. Ei erau certați, nu-şi vorbeau, şedeau departe unul de altul. Logodnica se prefăcea că nu-1 observă pe logodnic. Dar ea se prefăcea numai, ca să-i atragă şi mai mult atenția. (Oamenii au şi metoda asta : de a nu comunica, tocmai pentru a comunica.) În schimb, logodnicul, cu ochii unui iepure care s-a făcut vinovat, nemişcat tot timpul, se uita rugător la logodnică şi o străpungea cu privirea. El îi prindea privirea de departe, ca să simtă şi să înțeleagă din ea ce cocea în inima ei. Nu-şi lua ochii de la ea ; prindea, cu privirea, sufletul ei viu. El pătrundea în ea cu antenele invizibile ale ochilor lui. Dar logodnica supărată se sustrăgea de la comunicare. În sfârşit el a izbutit să prindă o rază a privirii ei, care a sclipit o secundă.

Dar bietul tânăr n-a devenit mai vesel, ci, dimpotrivă, mai trist. Atunci el, parcă întâmplător, a trecut în alt loc, de unde putea mai uşor să se uite drept 'în ochii ei. El ar fi luat-o bucuros de mână, ca să-i transmită pir în atingere sentimentul lui, dar nici asta nu izbutea, pentru că logodnica hotă-rît nu dorea să comunice cu el.

Cuvintele lipseau, nu existau vorbe sau exclamații izolate ; nici mimică, mişcări, acțiuni. Dar, în schimb, erau ochii, privirea. Asta e o comunicare, într-un fel pur directă, nemijlocită, de la suflet la suflet, de la ochi la ochi ori prin vînfurile degetelor,

prin trup, fără acțiuni fizice vizibile.

Să ne explice oamenii de ştiinţă natura acestui proces invizibil; eu pot să spun doar că îl simt în mine şi să arăt cum mă folosesc de aceste senzaţii pentru arta mea.

Din păcate, lecția a fost iarăşi întreruptă, deoarece Arkadie Nikolaevici a fost chemat urgent la teatru.

…anul 19..

- Haide să căutăm în noi, în timpul comunicării, curenții invizibili ai emiterii de raze şi ai perceperii de raze, pentru ca, pe calea experienței personale, să le cunoaştem, a propus Arkadie Nikolaevici.

Ne-am aşezat perechi şi m-am pomenit iar cu Govorkov.

Am început direct, fără nici o pregătire, să „recepționăm" şi să „transmitem" exterior, fizic, mecanic, fără nici un sens şi motiv.

Torțov ne-a oprit numaidecât.

- Asta e o violentare de care trebuie să ne temem grozav în acest proces delicat, meticulos, care e emiterea şi perceperea de raze. Când muşchii sunt încordați, nu poate fi vorba de recepții şi transmitere.

Iată-i pe Dîmkova cu Umnovîh cum şi»au înfipt unul ochii în ochii celuilalt, cum s-au apropiat unul de altul ca pentru o sărutare, nu pentru recepții şi transmiteri invizibile.

începeți cu nimicirea oricărei încordări, oriunde ar apărea ea. Lăsa-ți-vă pe spate ! a poruncit Arkadie Nikolaevici. încă ! încă ! Mult, mult mai mult! Şedeți cât se poate mai comod şi mai liber ! E puțin ! Prea puțin ! Aşa ca să vă odihniți cu adevărat. Acum uitați-vă unul la altul. Asta înseamnă a te uita ? Voi holbați ochii din pricina încordării. Mai puțin, mai puțin ! Nici o încordare în pupile !

Ce recepționezi ? s-a adresat Arkadie Nikolaevici lui Govorkov.

2 Eu, nu vă supărați, vreau să continuu discuția noastră despre artă.

3 Nu cumva ai de gând să transmiți cu ochii gândurile şi cuvintele ? Asta nu-ți va izbuti, a observat Arkadie Nikolaevici. Transmite gândurile cu glasul şi cu cuvintele, iar ochii să-ți ajute să completezi ceea ce nu poți transmite pirin vorbire.

Poate, la discuție, vei simți acel proces de emitere şi percepere de raze care se creează la fiecare comunicare. Am reînceput discuția.

- Acum, în pauză, am simțit în dumneata emiterea de raze.

Torțov m-a arătat pe mine.

4 Iar la dumneata, Govorkov, pregătirea perceperii de raze. Aduce-ți-vă aminte ce s-a petrecut în timpul acestei aşteptări tăcute.

5 Am dat igreş, am explicat eu. Exemplul pe care l-am dat pentru demonstrarea ghidului meu nu 1-a convins pe partener, de aceea eu căutam unul nou şi mă pregăteam să țintesc.

6 Şi dumneata, Viunțov - s-a repezit deodată Torțov la el - ai simțit ulti mă privire a Maloletkovei ? Asta a 'fost o adevărată transmitere.

- Şi încă ce fel de transmitere !! De-o săptămână întreagă simt „transmiterea" asta, încât, pur şi simplu, nu mai pot! Zău ! se plângea Viunțov.

- Acum dumneata nu numai că asculți, dar te străduieşti să prinzi

în dumneata tot ce se petrece în obiectul care-ți vorbeşte, mi s-a adresat

Torțov.

Simți oare că în afară de comunicarea prin cuvinte, conştientă, a unui schimb de gânduri, se petrece în dumneata, simultan, un alt proces de pal-pare reciprocă, de

absorbire a curentului în ochi şi de trimitere a lui prin ochi ?

Uite, asta e comunicarea invizibilă prin recepţie şi transmitere, care, întocmai ca un curent submarin, se mişcă încontinuu, fie că vorbeşti, fie că taci, şi formează acea legătură invizibilă între obiecte care creează coeziunea interioară.

Ţineţi minte, v-am vorbit la una din lecţiile trecute că poţi să te uiţi, să vezi, fără să percepi şi să restitui nimic. Dar poţi şi să te uiţi, să vezi, să percepi şi să restitui razele sau curentele comunicării.

Acum am să fac o nouă încercare de a provoca în voi emiterea de raze.

Dumneata vei comunica cu mine, a hotărât Arkadie Nikolaevici, aşezându-se în locul lui Govorkov.

Aranjează-te cât <mai comod, ou te enerva, nu te grăbi şi nu te forţa, înainte de a transmite ceva altuia, trdbuie să-ţi faci ţie însuţi rezerve de ceea ce vrei să dai. Nu poţi da ceea ce nu ai nici tu. Faceţi-vă rezerve de orice material pentru comunicarea interioară, ne-a propus Arkadie Nikolaevici.

E mult oaire de când munca voastră şi psihotehnică ei vi se păreau complicate, iair acum o faceţi jucându-vă ? Acelaşi lucru va tfi şi cu emiterea şi perceperea de raze, argumentă Arkadie Nikolaevici în timp ce noi ne pregăteam.

7 Transmite-mi sentimentele duimitale fără cuvinte, numai cu ochii, mi-a poruncit Arkadie Nikolaevici.

8 E imposibil să transmiţi numai cu ochii toate subtilităţile simţirii mele.

9 N-ai ce face, lasă să se piardă subtilităţile.

10 Ce va irămîne atunci ? mu pricepeam eu.

11 Sentimentul simpatiei, al respectului. Pe ele le poţi transmite tă-cînd. Dar nu poţi obliga pe altul să înţeleagă fără cuvinte că-1 iubeşti pentru că e deştept, de treabă, muncitor, generos.

12 Ce vreau să transmit? mi-am aţintit eu ochii asupra lui Airkadie Nikolaevici.

13 Nu ştiu, nu mă interesează să ştiu, a răspuns Torţov.

14 De ce ? m-am mirat eu.

15 Pentru că îţi holbezi ochii, a spus Arkadie Nikolaevici. Ca să simt tonul general al sentimentelor trăite de dumneata, e necesar ca dumneata însuţi să le trăieşti chintesenţa.

16 Dar acum ? Aţi înţeles ce vă comunic ? Nu pot să transmit mai limpede ceea ce simt, am spus eu.

17 Mă dispreţuieşti pentru ceva, dar nu se poate afla -fără cuvinte pentru ce anume. Dar nu despre asta e vorba. Important e dacă ai simţi senzaţia caire radia din curentul dumitale volitiv sau ba ? s-a interesat Torţov.

18 Ored că da, în ochi - am irăspuns eu - şi am început din nou să controlez senzaţiile ce mi s-a părut că le-am avut.

19 Nu, acum dumneata te gândeai numai că emiţi curentul din dumneata. Te-ai încordat muscular. Bărbia şi gâtul ţi s-au întins, ochii au ieşit din orbite... Ceea ce vreau eu să obţin de la dumneata se transmite mult mai simplu, mai uşor, mai firesc. Ca să „rever şi" asupra altuia razele dorinţelor dumitale, nu e nevoie de o muncă musculară. Senzaţia fizică a curentului care emană din noi e abia perceptibilă, în timp ce încordarea cu care o încerci acum poate să-ţi facă inima să plesnească.

20 Va să zică nu v-aim înţeles ! mi-am pierdut eu răbdarea.

21 Odihneşte-te, şi în vremea asta o să mă străduiesc să-ţi amintesc senzaţia pe care o căutăm noi şi pe care o cunoşti perfect în viaţă.

Una dintre elevele mele a comparat-o cu „mireasma caire izvorăşte din floare", alta însă a adăugat că „briliantul, care îşi trimite strălucirea, ar trebui să încerce o 'senzație similară de emitere de raze". Poți oare să-ți închipui senzația florii caire trimite mireasmă sau senzația briliantului care revarsă din el raze ?

Mi-am adus aminte şi eu de senzația care izvorăşte din curentul volitiv - a continuat Torțov - când m-ara uitat în întuneric la lanterna magică caire revărsa pe ecran valuri de raze vii sau când am stat la marginea unui crater de vulcan care emana aer fierbinte. În acel moment am simțit dogoarea puternică interioară a pământului care aruncă lavă din sânul lui şi mi-am adus aminte de senzațiile curentului sufletesc care izvorăsc din noi în momentul comunicării intense.

Aceste comparații nu vă împing spre senzațiile pe caire le căutam ?

22 Nu, aceste exemple nu spun nimic sentimentului meu, mă încăpă-țînam eu.

23 În cazul acesta, să încarc să mă apropii de dumneata din altă parte, îmi spunea Arkadie Nikolaevici cu o răbdare neobişnuită. Ascul-tă-mă.

Când mă aflu la concert şi muzica nu acționează asupra mea, inventez distracții împotriva plictiselii. Aşa, de pildă, îmi aleg pe cineva din public şi încep să-1 hipnotizez cu privirea. Dacă e un chip frumos de femeie, mă străduiesc să-i transmit admirația mea ; dacă e un chip respingător pentru mine, îi transmit dezgustul meu.

În aceste minute comunic cu victima aleasă şi revărs asupra ei razele care emană din mine. În timpul acestei îndeletniciri, care poate că vă e cunoscută şi vouă, eu încerc tocmai senzația fizică pe care o căutăm acum.

24 Când hipnotizezi pe cineva, încerci aceeaşi senzație ? a întrebat Şustov.

25 Sigur, dacă ne ocupăm de hipnoză, atunci trebuie să ştim perfect ce căutăm ! s-a bucurat Arkadie Nikolaevici.

26 Atunci asta e o senzație simplă şi bine cunoscută nouă ! m-am bucurat eu.

27 Dar parcă am spus eu că e una neobişnuită ? s-a mirat Torțov.

28 Dar eu căutam în mine ceva deosebit.

29 Aşa se întâmpla întotdeauna, a declarat Torțov. E de ajuns să începi să vorbeşti despre creație şi toți se încordea;ză numaidecât şi devin nefireşti.

30 Repetă deci mai repede experiența noastră ! a poruncit Arkadie Nikolaevici.

- Ce transmit ? am întrebat eu.

31 Iarăşi dispreț.

32 Dair acum ?

33 Acum vrei să mă mângâi.

34 Iair acum ?

35 Acesta a ifost un sentiment de bunătate, dar cu un amestec de ironie.

36 Aproape just ! m-am bucurat eu de faptul că im-a ghicit.

37 Ai înțeles despre care senzație a curentului emis e vorba ?

38 Parcă da, am spus eu nehotărât.

- Uite, acest proces îl numim noi, în limbajul nostru, emitere de raze. Denumirea singură determină minunat senzația.

într-adevăr, parcă sentimentele şi dorințele noastre ar emana raze care se strecoară prin ochii noştri, prin corpul nostru şi se revarsă, ca un torent, asupra altor oameni, a explicat cu însuflețire Arkadie Nikolaevici.

Recepționarea de raze e'um proces invers, adică absorbi în tine sentimentele şi senzațiile altora. Şi acest termen defineşte procesul de care e vonba. îneercați-1.

Aci, eu şi Arkadie Nikolaevici ne-am schimbat rolurile : el a început să-şi transmită sentimentele, iar eu să i le ghicesc destul de bine.

39încearcă să defineşti prin cuvinte senzaţiile recepţionării de raze, mi-a spus Arkadie Nikolaevici, când am sfârşit experienţa.

40 Am să le definesc cu un exemplu, ca eleva despre care ne-aţi povestit, i-am propus eu. Magnetul care atrage fierul ar fi putut să simtă aceeaşi senzaţie de percepere de raze.

41înţeleg, rn-a aprobat Torţov.

A trebuit să întrerupem lecţia asta interesantă, deoarece eram aşteptaţi la scrimă.

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici a continuat explicaţiile întrerupte.

42 Sper că aţi simţit legătura interioară care se formează între artişti la comunicarea prin cuvinte şi fără cuvinte, a spus el.

43Mi se pare că am simţit-o, am răspuns eu.

44 Asta a fost o coeziune interioară. Ea s-a creat din momente întîim-plătoare. Dar dacă o să ne folosim de o serie lungă de trăiri şi sentimente logic şi consecvent legate între ele, atunci această coeziune se va întări, va creşte şi, la urma urmelor, poate să crească până la acea forţă de comunicare pe care noi o numim „prindere", la caire procesele de emitere şi de re-cepţionare de raze devin mai intense, mai vii şi mai palpabile.

45 Care prindere ? s-au interesat elevii.

46 Aşa cum prind clinii (buldogii de pildă) în dinţi - a explicat Tor-ţov - şi noi, pe scenă, trebuie să prindem cu ochii, cu urechile, cu toate organele celor cinci simţiri. Dacă e să ascultăm, atunci să ascultăm şi să auzim. Dacă e să mirosim, atunci să mirosim. Dacă e să ne uităm, atunci să ne uităm şi să vedem, iar nu să lunecăm cu ochiul peste obiect, fără să-1 prindem, ca şi cum l-am netezi numai cu privirea noastră. Trebuie să te agăţi de obiect, cum s-ar spune, cu dinţii. Dar asta nu înseamnă, fireşte, că trebuie să te încordezi de prisos.

47În Othello am avut măcar un singur moment de asemenea prindere ? îmi controlam eu senzaţiile.

48 Au fost unul sau două momente. Dar asta e prea puţin. întregul rol al lui Othello e o continuă „prindere". Mai mult decât atât, dacă pentru o altă piesă e nevoie, pur şi simplu, de o „prindere", atunci pentru o tragedie shakesperiană e nevoie de o „prindere" absolută. Dumitale ţi-a lipsit.

În viaţă nu e întotdeauna nevoie de o „prindere" totală, dar pe scenă, în tragedii mai ales, ea e indispensabilă. într-adevăr, cum decurge viaţa ? Cea mai mare parte din ea se scurge în chestiuni cotidiene mărunte. Oamenii se scoală, se culcă, îşi îndeplinesc unele îndatoriri sau altele. Asta nu cere „prindere" şi se petrece mecanic. Dar asemenea momente nu sunt pentru scenă. Sunt alte fragmente din viaţă, când, în cotidian, erup momente sau fîşii întregi de groază, de înalte bucurii, de avânt, de pasiune şi alte trăiri importante. Din ele se naşte lupta pentru libertate, pentru idee, pentru existenţă, pentru drepturi. Iată, de aceste momente avem noi nevoie pe scenă. Dar tocmai ele cer, pentru a fi întruchipate, atât prinderea interioară, cât şi cea exterioară. Astfel, trebuie îndepărtată din realitatea vieţii o proporţie de nouăzeci şi cinci la sută care nu cere prindere şi merită să fie luate pe scenă doar cele cinci la sută pentru care ea e necesară. Iată de ce în viaţă poţi să trăieşti fără prindere, iar pe scenă ea e necesară aproape necontenit, permanent, în orice moment al creaţiei înalte. Să nu uiţi că prinderea nu e de loc o încordare fizică excesivă, ci o mare şi intensă acţiune interioară.

Afară de asta, să nu uitați că condițiile de muncă în public ale actorului sunt foairte grele şi cer o luptă permanentă, energică, cu ele. într-adevăr, în viață nu există gaura neagră a deschiderii scenei, nici o mulțime de spectatori, nici o rampă viu luminată şi nici necesitatea de a avea succes şi de a plăcea spectatorilor cu orice preț. Toate aceste condiții trebuie recunoscute ca nefireşti pentru un om normal. Trebuie să ştii să le învingi sau să nu le observi, să te distrag! de la ele pirintr-o temă interesantă, creatoare, care prinde viață pe scenă. Această temă trebuie să atragă toată atenția, toate capacitățile creatoare ale întregului om, adică să creeze prinderea.

Când mă gândesc la ea, mi-aduc aminte de o poveste: un dresor de maimuțe a plecat în Africa în căutarea animalelor de care avea nevoie.

Acolo i s-au pregătit sute de exemplare pentru alegere. Şi ce credeți că a făcut, ca să găsească printre ele cel mai potrivit material viu pentru dresare ? A luat fiecare maimuță în parte şi a căutat s-o facă să se intereseze de un obiect oarecare: ori de o batistă de culoare vie, pe care o flutură în fața ochilor animalului, ori de vreun zurgălău oarecare, care amuza maimuța pirin strălucirea lui sau prin zgomotul pe care-1 făcea. După ce animalul începea să se intereseze de obiect, îmblânzitorul căuta să distragă atenția maimuței cu un alt lucru : o țigară, o nucă. Dacă asta-i izbutea şi animalul îşi trecea uşor atenția de la batista colorată la o nouă momeală, dresorul refuza exemplarul încercat; dacă însă, dimpotrivă, el vedea că, cu toată atenția mutată câteva clipe asupra noului obiect, ea se întorcea stăruitor la cel anterior, adică la batistă, că maimuța o caută şi încearcă să i-o scoată din buzunar, alegerea dresorului era hotărâtă şi el cumpăra maimuța atentă, motivându-şi cumpărarea prin faptul că descoperise la maimuță darul coeziunii sau al prinderii.

Uite aşa judecăm şi noi atenția scenică a elevilor noştri şi comunicarea lor după măsura puterii şi duratei prinderii. Formați-o deci în voi.

Peste un minut Arkadie Nikolaevici şi-a continuat explicațiile :

Am avut prilejul să citesc în nişte cărți, de a căror valoare ştiințifică nu răspund de loc, că celor asasinați li se imprimă în ochi, se pare, chipul asasinului. Dacă e aşa, atunci judecați singuri ce putere se cuprinde în procesul de recepție.

Dacă s-ar izbuti să se vadă cu ajutorul vreunui aparat procesul de recepție şi de transmitere prin care se face schimbul dintre scenă şi sală în momentul avântului creator, ne-ara mira cum rezistă nervii noştri la presiunea curentului pe care noi, actorii, îl trimitem în sală şi îl recepționăm din nou de la miile de ființe vii care stau în sală.

Cum de avem atâta putere ca să umplem cu transmiterile noastre o sală imensă ca aceea a Teatrului nostru Mare ! E de nenchipuit! Bietul actor ! Ca să stăpânească sala, el trebuie s-o umple de curentele invizibile ale propriului său sentiment sau ale voinței lui...

De ce e greu să joci într-o sală vastă ? Nu pentru că trebuie să-ți încordezi glasul, să acționezi intens. Nu ! Ăsta e un ifleac. Pentru cel care stă-pîneşte vorbirea scenică, nu e un lucru grozav. Transmiterea e grea.

Cred că astăzi când mă întorceam de la şcoală, trecătorii m-au luat drept un om anormal. Tot timpul drumului am făcut exerciții de recepție şi transmitere. Nu mă hotărâm să fac experiențele cu oamenii vii care-mi ieşeau în cale şi de aceea mă mărgineam la lucruri. Obiectele principale ale exercițiilor mele au fost diferite animale împăiate din vitrina unui mare magazin de blănuri. Acolo ara o întreagă menajerie : un urs cu o tavă în labe, o vulpe, un lup, o veveriță. Am făcut cunoştință de aproape, intimă, cu ele toate şi am încercat să pătrund în sufletele lor imaginare, căutând să storc şi să absorb în mine câte ceva din ele. Atâta m-am străduit să smulg un nimic din animalele

astea împăiate, încât mi-am dat pe spate gâtul, capul, tot trupul şi pentru asta a trebuit chiar să împing pe unii gură-cască care stăteau în spatele meu ; dar mi-am adus aminte că Airkadie Nikolaevici recomanda să nu te încordezi prea tare. Apoi, ca un îmbîînzitor, am hipnotizat fiarele şi mi-am spus : dacă un asemenea urs ar veni spire mine, ridicat în două labe, aş putea oare să opresc fiara făcând-o să-mi recepționeze voința prin ochi şi bot ? Atâta mă întindeam spre obiect în timp ce îi trans-miteam, încât m-am lovit cu nasul de geamul murdair al imensei vitrine. Atâta mă străduiam să mă dăruiesc obiectului. încât aveam o senzație asemănătoare cu un început de rău de mare. Ochii, cum se întâmpla în asemenea cazuri, îmi ieşeau din orbite.

„Nu ! mă criticam eu. O asemenea muncă grea poate fi mai degrabă denumită vomitare şi înghițire decât recepție şi transmitere".

„Mai uşoir ! Mai uşor ! cum spune Torțov. De ce te încordezi aşa ?"

Dar când am început să-mi exersez mai slab recepțiile şi transmiterile, au dispărut orice senzații fizice de ceva care pătrundea sau, dimpotrivă, ieşea din mine. A trebuit să întrerup repede experiențele, deoarece adunasem spectatori în jurul meu. Dinăuntrul magazinului vreo cinci oameni, probabil vânzătorii şi cumpărătorii, se uitau la mine şi zâmbeau. Pesemne că ei îmi observaseră experiențele, care le păruseră amuzante. Asta nu m-a împiedicat să-mi repet experiența în fața altui magazin.

Dar de data asta mi-a servit drept obiect bustul lui Tolstoi.

M-am aşezat apoi în fața monumentului lui Gogol şi am exersat prinderea. Am virut să mă prind cu ochii de monumentul de bronz şi să-1 atrag spre mine cu privirea, aşa că el să se ridice din fotoliu.

Dar curând au început să mă doară ochii de atâta holbare. Afară de asta, în cel mai critic moment, am dat cu ochii de un cunoscut care trecea pe lângă mine.

49 Nu te simți bine ? m-a întrebat el plin de simpatie.

50 Am o migrenă îngrozitoare, am spus eu înroşindu-mă până în vârful urechilor şi neştiind cum să ies din situația asta.

„Nu trebuie să-mi mai îngădui niciodată o asemenea încordare !" am hotărât eu în sinea mea.

…anul 19..

La lecția de azi, Arkadie Nikolaevici a spus :

- Dacă procesele de emitere şi de irecepționare de raze joacă un ro!atât de important în comunicarea scenică, se pune întrebarea : nu le putem

oare stăpâni tehnic ? Nu le putem oare provoca în noi la nevoie? Nu există oaire o metodă oarecare în acest domeniu, o „momeală" care să stimuleze în noi procesele invizibile de emitere şi de percepere de raze şi prin ele trăirea care s-a fortificat ?

Dacă nu se poate merge din interior spre exterior, atunci se merge invers. Şi în cazul acesta noi ne folosim de legătura organică dintre trup şi suflet. Puterea acestei legături e atât de mare, încât ea îi învie aproape şi pe cei morți.

într-adevăr, un înecat fără puls şi care nu mai dă semne de viață e aşezat în anumite poziții stabilite de ştiință şi i se iac îorțat mişcări care obligă organele [respiratorii să absoarbă mecanic aerul şi să-1 dea afară. Ăsta e destul ca să provoci circulația sângelui, iar după ea activitatea obişnuită a tuturor părților trupului. Din pricina legăturii indisolubile dintre ele, se înviorează şi „viața spiritului omenesc", care se stinsese aproape în înecat.

Pe scenă se foloseşte acelaşi principiu pentru stimularea artificială a emiterilor

şi perceperilor de raze ; dacă comunicarea interioară nu se stimulează de la sine, atunci te apropii de ea prin exterior, ne explică mai departe Torţov. Acest ajutor dinafară este momeală, caire stimulează la început procesul de recepţie şi transmitere, apoi însăşi trăirea..

Din fericire, aşa cum veţi vedea în curând, noua momeală se poate supune unei prelucrări tehnice.

Acum am să vă arăt cum să vă folosiţi de ea,

Arkadie Nikolaevici s-a aşezat în faţa mea şi m-a pus să caut o temă, născocirea ei justificatoare şi să comunic pe baza a tot ce-am învăţat până acum. Mi s-a îngăduit pentru asta să recurg la ajutorul cuvintelor, mimicii, gestului şi la tot ce ajută comunicarea. Arkadie Nikolaevici m-a rugat să fiu atent la senzaţiile fizice ale curentelor de recepţie şi transmitere care intrau şi ieşeau din mine.

Munca pregătitoare a durat mult, pentru că nu puteam prinde ceea ce îmi cerea Torţov.

Când am izbutit, s-a realizat comunicarea. Arkadie Nikolaevici m-a obligat să comunic intens prin cuvinte şi acţiuni şi să fiu atent la senzaţia fizică. După aceea el m-a opirit să folosesc cuvintele şi acţiunea şi mi-a propus să continuu comunicarea numai prin transmiteri.

Totuşi, înainte de a pune la punct transmiterea şi recepţia fizică, am avut mult de furcă atât cu mine, cât şi cu ele. Când însă şi aceasta s-a aranjat, Arkadie Nikolaevici m-a întrebat cum m-am simţit.

- Ca o pompă care pompează numai aer dintr-un rezervor de apă gol, am glumit eu. A fost o senzaţie de curent care ieşea în special din pupilele ochilor şi cred că din acea parte a corpului care era îndreptată spre dumneavoastră, am explicat eu.

- Continuă deci să-mi transmiţi fizic şi mecanic atâta timp cât vei avea posibilitatea, mi-a cerut el.

Dar n-am avut decât puţin timp şi m-arn lăsat repede de ,,ocupaţia asta fără sens", cum o numeam eu.

51 N-ai vrut să-i dai un sens ? m-a întrebat Arkadie Nikolaevici. Oare sentimentul mu cerea să-ţi vie în ajutor ? E posibil oare că memoria emoţională să nu fi încercat să-ţi strecoare o trăire oarecare întâmplătoare, ca să se folosească de curentul fizic al transmiterii care s-a format ? mă iscodea' Torţov.

52 Dacă voi fi obligat să prelungesc cu orice preţ transmiterea fizică mecanică, atunci va fi greu să mă lipsesc de ajutorul a ceva care să dea sens acţiunii mele. Cu alte cuvinte, voi avea nevoie de un material pentru transmitere din mine sau recepţie în mine. Dar de unde să-1 iau ? nu mă dumeream eu.

53 Transmite-mi măcar ceea ce simţi acum, adică nedumerirea, neputinţă sau caută în dumneata un alt sentiment, m-a sfătuit Torţov.

Aşa am şi făcut. Când mi-a devenit cu neputinţă să mai continuu transmiterea fizică lipsită de sens, m-am străduit să-i transmit lui Torţov ciuda şi iritarea mea.

,,Lasă-mă în pace! Ce te ţii de mine! De ce mă chinuieşti!" parcă spuneau ochii mei.

54 Cum te-ai simţit ? m-a întrebat iarăşi Torţov.

55 Ca o pompă care a fost pusă la un bazin cu apă ca să aibă ce arunca în loc de aer, am glumit eu iar.

56 Astfel, transmiterea dumitale fizică lipsită de sens, a căpătat: un sens şi e conformă unui scop, a observat Arkadie Nikolaevici.

După repetarea acestor exerciţii, el a făcut acelaşi lucru şi cu perceperea de

raze. Ea reprezintă acelaşi proces, dar în direcţie opusă. De aceea, n-am să-1 descriu, ci o să semnalez doar un singur moment care s-a creait în exerciţiul meu.

înainte de a recepţiona în mine, mi-era necesar să pipăi sufletul lui Torţov cu antenele ochilor mei şi să găsesc ceea ce puteam recepţiona din el în mine.

Pentru asta a trebuit să-1 privesc atent şi, cum s-ar spune, să simt starea sufletească pe caire o trăia atunci Arkadie Nikolaevici, iar apoi să mă străduiesc să creez o legătură cu el.

- Cum vezi, nu e atât de simplu să provoci pe scenă emiterea şi perceperea de raze pe cale tehnică, când ele nu se nasc de la sine, intuitiv,

cum se întâmplă în viaţă, a spus Arkadie Nikolaevici. Totuşi, pot să te consolez cu faptul că pe scenă, în timpul interpretării rolului, acest proces se săvârşeşte incomparabil mai uşor decât la exerciţii şi la lecţii.

Iată de ce se întâmpla asta : trebuiau .căutate în grabă nişte sentimente întâmplătoare, ca să susţii cu ele procesul de recepţie şi transmitere, dar pe scenă acelaşi proces se va petrece mai uşor şi mai simplu. Aşa, în momentul interpretării în faţa publicului, toate situaţiile propuse şi toate temele vor fi lămurite, iar sentimentul va fi copt pentru rol şi va aştepta) doarţ prilejul de a se manifesta şi a izbucni. E destul să le dai un imbold oarecare şi sentimentele pregătite pentru rol se revarsă de la sine în şuvoaie neîntrerupte.

Când se scoate apă dintr-un acvariu cu ajutorul unui tub de cauciuc, e nevoie să tragi aer în tine o singură dată, apoi apa curge de la sine. Acelaşi lucru se petrece în procesul de transmitere ; dă-i un imbold, deschi-de-i o ieşire pentru emiterea de raze şi sentimentul se va revărsa singur.

57 Prin ce exerciţii se formează procesele de emitere sau de percepere de raze ? au întrebat elevii.

58 Ele se formează tot cu aceste două ,exerciţii pe care le-aţi făcut acum. Primul exerciţiu constă în a provoca în tine, cu ajutorul momelii, o oarecare emoţie (sentiment) şi de a o transmite altei persoane. Fiţi atenţi atunci la senzaţia voastră fizică. Deprindeţi-vă cu aceeaşi metodă şi la senzaţia perceperii de raze, provoeînd-o şi obsarvînd-o, fireşte, în momentul comunicării cu alţii.

Al doilea exerciţiu : căutaţi să provocaţi în voi numai senzaţia fizică a emiterii sau perceperii de raze, fără trăire emoţională. Munca cere o mare atenţie, altfel o simplă încordare fizică poate fi confundată cu senzaţia de recepţie şi transmitere. Când procesul fizic va fi pus la punct, daţi-i un sentiment oarecare dinăuntrul vostru pentru transmiterea sau recepţia lui. Dar, repet, trebuie să aveţi grijă să nu vă forţaţi şi să nu vă încordaţi fiziceşte. Transmiterea şi recepţia trebuie să se petreacă uşor, liber, firesc, fără nici o risipă de energie fizică. Metodă nouă vă va ajuta să vă dirijaţi atenţia asupra obiectului şi să-1 consolidaţi în ea, de vreme ce fără un obiect stabil nu va avea loc o emitere de raze.

Numai să nu faceţi aceste exerciţii singuri, cu voi înşivă sau cu o persoană imaginară. Comunicaţi numai cu obiectul viu, real, care stă cu adevărat alături de voi şi care doreşte cu adevărat să perceapă de la voi sentimentele voastre. Comunicarea cere reciprocitate. Să nu faceţi exerciţii nici singuri, fără Ivan Platonovici. E nevoie de un ochi experimentat, care să nu vă lase să deviaţi, să nu luaţi simpla încordare musculară drept senzaţie de recepţie şi transmitere. Asta e primejdios, ca orice deviere.

59 Doamne, dumnezeule, cât e de greu ! am exclamat eu.

60 E greu să faci ceea ce e normal şi firesc pentru natura noastră ? s-a mirat Arkadie Nikolaevici. Te înşeli. Normalul se obţine uşor. E mult mai greu să te deprinzi

să-ți deformezi natura. De aceea cunoaşteți-i legile şi cereți de la ea ceea ce îi este firesc. Vă previn că va veni un timp când nu veți fi îrt stare, stând pe scenă cu partenerii, să nu vă legați cu ei prin curentul comunicării interioare, prin coeziunea sau prinderea care vi se pair acum grele.

Destinderea muşchilor, atenția, situațiile propuse etc. toate v-au părut grele, iar acum v-au devenit indispensabile.

De ace,ea fiți mulțumiți că v-ați îmbogățit tehnică cu un truc nou (o momeală), foarte important pentru schimbul de comunicări, adică cu emiterea şi perceperea de raze.

XI - ADAPTAREA ŞI ALTE ELEMENTE: ÎNSUŞIREA, CAPACITATEA ŞI TALENTUL ARTISTULUI

.,..anul 19..

Intrând în clasă, Arkadie Nikolaevici a citit afişul atârnat de Rahma-nov - Adaptarea - mc-a felicitat pentru această etapă nouă, apoi 1-a chemat pe Viunțov şi i-a dat următoarea sarcină :

61 Trebuie să pleci afară din oraş, la nişte cunoştințe, unde speri să-ți petreci foarte plăcut timpul. Trenul pleacă la ora două, iar acum e ora unu. Cum să fugi de la şcoală mai devreme decât se cuvine ? Greutatea e că trebuie să te minți nu numai pe dumneata, dar şi pe tovarăşii dumitale. Cum să faci ? i

62 Să se prefacă trist, îngândurat, prăpădit, bolnav, am fost eu de părere, ca să-1 întrebe toți : „Ce-i cu tine ?" Poate să povestească o întâmplare de necrezut, dar în aşa chip, încât toată lumea să-1 creadă. Atunci, virînd-nevrînd, va trebui să-i dăm drumul bolnavului.

63 Aha ! Asta înțeleg şi eu ! înțeleg foarte bine! s-a înviorat Viunțov dintr-o dată şi, de bucurie, a Început să facă nişte paşi de balet atît'de caraghioşi, încât nu pot fi descrişi.

Dar... după al treilea sau ai patrulea pas, s-a poticnit, a scos un țipăt de durere şi a încremenit pe loc, cu piciorul ridicat şi cu o mutră descompusă.

În primul moment, am crezut că ne păcăleşte, că în asta constă jocul. Dar el suferea cu adevărat, şi eu l-am crezut, m-am ridicat să-1 ajut, bietul de el, dar... mă îndoiam totuşi. Ceilalți s-au repezit pe scenă. Viunțov nu lăsa pe nimeni să se atingă de piciorul lui, încercă să păşească, dar scoase un asemenea țipăt de durere, că eu şi Arkadie Nikolaevici ne-am uitat unul la altul, întrebându-ne din ochi dacă o fi adevărat ceea ce se petrece pe scenă sau e o mistificare. Viunțov a fost dus spre ieşire cu toată precauția. Călca pe singurul picior sănătos, susținut de subsuori. Procesiunea trecea încet, solemn şi în tăcere.

Dar deodată Viunțov începu să danseze kamarinskaia' şi izbucni într-un râs sonor.

- Aşa !... Grozav am trăit! Grozav !... Genial ! Punct cu punct! Ai doma cu viața ! aruncă el fraze izolate, râzând în hohote.

Ca recompensă, Viunțov a fost ovaționat, iar eu am simțit încă o dată ce talent are.

- Ştiți pentru ce l-ați aplaudat ? a întrebat Arkadie Nikolaevici, răspunzând pe loc tot el : Pentru că a găsit o adaptare bună şi a îndeplinit-o bine.

Cu acest cuvânt „adaptare" noi vom numi de acum înainte toate dibăciile interioare şi exterioare cu ajutorul cărora oamenii se acomodează unul față de altul în procesul comunicării şi care îi ajută să influențeze asupra obiectului.

64 Ce înseamnă „se acomodează" ? au întrebat elevii.

65 Asta înseamnă cieea ce a făcut Viunțov acum : ca să plece de la lecție înainte de timpul cuvenit, el s-a acomodat la situație cu ajutorul vicleşugului, a explicat Torțov.

66 După mine el ne-a păcălit pur şi simplu ! s-a opus cineva.

67 Dar parcă l-ați fi crezut fără această păcăleală ? a întrebat Arka-diie Nikolaevici. Vicleşugul a fost necesar ca să-şi realizeze scopul şi să fugă de la şcoală. Viunțov a recurs la minciună, pentru că s-a acomodat condițiilor, situațiilor propuse, care îl împiedicau să fugă.

68 Va să zică adaptarea e o înşelătorie ? îl iscodea Govorkov.

69 În unele cazuri adaptarea e o minciună ; în altele, adaptarea e o ilustrare elocventă a sentimentelor şi a gândurilor, uneori adaptarea te ajută să atragi asupra ta atenția aceluia cu caire vrei să comunici, inspiră simpatie ; uneori ea transmite altora ceea ce e invizibil şi abia simțit, ce nu se poat£ cuprinde în cuvinte etc, etc.

După cum vedeți, posibilitățile şi funcțiunile adaptării sunt numeroase şi variate.

De pildă : să admitem că dumneata, Nazvanov, ocupi un post important, iar eu sunt un solicitant. Am nevoie de ajutorul dumitale. Dar dumneata nu mă cunoşti de loc. De aceea, ca să-mi realizez scopul, am nevoie să mă desprind într-un fel din masa generală a solicitanților.

Dar cum să-ți atrag atenția asupra mea şi s-o stăpânesc ? Cum să întăresc legătura şi comunicarea ce abia s-a născut ? Cum să influențez asupra dumitale într-un sens bun şi favorabil pentru mine ? Cu ce mijloace să influențez asupra minții, sentimentului, atenției şi imaginației dumitale ? Cum; să mişc sufletul unui om influent ?

Uite, dacă el va vedea cu privirea lui interioară condițiile vieții mele

mizere, dacă îşi va crea în imaginație un tablou cât de apropiat de realitatea groaznică, atunci el se va interesa de mine, îşi va deschide inima pentru o comunicare reciprocă cu mine. Atunci voi fi salvat! Dar ca să-1 fac să pătrundă într-un suflet străin, să-i simtă viața, e nevoie de adaptare.

Cu ajutorul ei noi căutăm să scoatem cât se poate mai în relief sentimentul şi starea noastră generală.

Dar, în alte cazuri, cu ajutorul aceleiaşi adaptări, noi ascundem, mas-căm! şi sentimentul nostru, şi starea noastră generală. Un om ambițios, mândru, plin de amor propriu caută să fie politicos, ca să-şi mascheze susceptibilitatea. Judecătorul de instrucție, când ia un interogatoriu, îşi acoperă şiret, cu adaptări, atitudinea lui adevărată față de criminalul care e interogat.

Adaptarea e una dintre metodele importante ale oricărei comunicări, chiain cu tine însuți, deoarece şi față de tine, de propria ta stare sufletească e necesar să te acomodezi, ca să te convingi singur.

Cu cât sunt mai complicate temă şi sentimentul de transmis, cu atât şi adaptările trebuie să fie mai expresive, mai subtile, cu atât sunt mai variate funcțiunile şi aspectele lor.

70 Scuzați-mă, vă rog, se împotrivi Govorkov, pentru toate acestea există cuvinte.

71 Dumneata crezi că ele transmit complet toate subtilitățile sentimentului ?

Nu, numai cuvintele nu ajung pentru comunicare ; ele sunt protocolare, moarte. Ca să le însufleţeşti, e nevoie de sentiment, iar ca să-1 dezvălui şi să comunici cu obiectul, sunt necesare adaptările. Ele completează cuvintele, spun cele nespuse.

72 Va să zică cu cât avem de-a face cu mai multe adaptări, cu atât comunicarea e mai puternică şi mai deplină ? a întrebat cineva.

73 Nu e vorba de cantitatea, ci de calitatea adaptării.

74 De care calităţi au ele nevoie pentru scenă ? am vrut eu să înţeleg.

75 Adaptările sunt variate. Fiecare artist îşi are adaptările lui personale, inerente numai lui, de cele mai felurite provenienţe şi grade. Dar şi în viaţă e tot aşa. Bărbaţii, femeile, bătrânii, copiii sunt importanţi, modeşti, supăraţi, buni, arţăgoşi, calmi şi aşa mai departe; ei ai feluritele lor adaptări speciale.

Fiecare condiţie nouă de viaţă, fiecare situaţie, loc de acţiune, timp provoacă schimbări corespunzătoare în adaptări : noaptea, când toţi dorm, te acomodezi altfel decât ziua, la lumină şi în faţa oamenilor. Sosind într-o ţară străină, îţi cauţi adaptări pentru condiţiile locale.

Fiecare sentiment trăit cere, pentru a fi transmis, un fel al lui propriu, insezisabil, de adaptare.

Toate modurile de comunicare - reciproce, în colectiv, cu obiectul imaginat ori absent etc. - au şi ele particularităţile lor corespunzătoare pentru adaptare.

Oamenii comunică cu ajutorul celor cinci simţuri, cu ajutorul căilor de comunicare vizibile şi invizibile, adică cu ochii, cu mimică, cu glasul, cu mişcările mâinilor, degetelor, trupului şi, de asemenea, prin emiterea şi re-cepţionarea de raze. Pentru asta e nevoie de adaptări corespunzătoare pentru fiecare caz în parte.

Unii actori dispun de adaptări minunate în domeniul trăirilor dramatice, dar sunt absolut lipsiţi de ele în comedie sau, dimpotrivă, sunt buni în comedie şi slabi în dramă.

Există destui actori cu minunate trăiri în toate domeniile sentimentelor omeneşti, cu adaptări foarte bune şi juste. Dar, adesea, aceşti actori produc o impresie puternică numai la repetiţiile cu uşile închise, când regizorul şi privitorii se află aproape. La trecerea pe scenă, care cere o mare limpezime, aceste adaptări devin şterse şi nu trec rampa sau, chiar dacă o trec, atunci nu cu o claritate şi o formă scenică satisfăcătoare.

Noi cunoaştem şi actori cu adaptări limpezi, dar nu prea numeroase. Datorită uniformităţii, ultimii îşi pierd forţa, ascuţimea şi se uzează.

Dar sunt destui actori obidiţi de soartă, cu adaptări monotone, şterse, cu toate că sunt juste. Aceştia nu vor ajunge niciodată în primele rânduri ale oamenilor artei scenice.

... anul 19..

Arkadie Nikolaevici şi-a continuat explicaţiile pe care nu le dusese până la capăt lecţia trecută :

- Dacă în viaţă oamenii au nevoie de un număr nesfârşit de adaptări, atunci pe scenă actorii au nevoie de ele într-o măsură mult mai mare, deoarece acolo noi comunicăm între noi încontinuu, deci ne şi adaptăm tot timpul. Un rol mare joacă aici calitatea adaptării : claritatea, pitorescul, îndrăzneala, subtilitatea, fluiditatea, artisticul, gustul.

Iată, de pildă : la lecţia trecută adaptarea lui Viunţov a fost vie până la îndrăzneala. Dar se poate şi altfel. Veliaminova, Govorkov şi Veselovski, duceţi-vă pei scenă şi jucaţi-ne exerciţiul cu „arderea banilor", ,a poruncit Arkadie Nikolaevici.

Veliaminova s-a sculat alene de pe fotoliu şi a aşteptat cu o mutră plictisită ca partenerii ei să-i urmeze pildă şi să se ridice. Dar ei şedeau jos.

S-a lăsat o tăcere penibilă.

Nemaiputând îndura lâncezeala, Veliaminova a început să vorbească. Ca să-şi îndulcească cuvintele, ea s-a folosit de o afectare feminină, deoarece ştia din experienţă că asta influenţează .asupra bărbaţilor. Şi-a lăsat privirea în jos şi, ca să-şi mascheze starea sufletească, a început să deşurubeze cu multă ttrudă placa de metal cu număr de pe un fotoliu din stal. Ca săYşi ascundă roşeaţa care îi acoperea obrajii, Veliaminova şi-a dus batista la obraz.

Pauza se întindea fără sfârşit. Ca s-o umple, ca să atenueze starea penibilă care se crease şi să-i dea acestei nedumeriri o nuanţă de glumă, Veliaminova se silea să râdă, dar râsul nu suna vesel.

76 Ne plictisim ! Zău că tare ne plictisim ! ne asigura frumoasă. Numai că nu ştiu cum s-o spun. Dar, vă rog, daţi-ne un alt exerciţiu... şi atunci o să jucăm aşa de bine !.., O să jucăm... pur şi simplu... grozav !

77 Bravo ! Bravo ! Perfect! Acum nu mai am nevoie de studiul cu arderea banilor ! Ne-ai arătat şi fără el tot ce trebuie, a hotărât Arkadie Nikolaevici.

78Ce anume a arătat ea ? am întrebat noi.

79 Iată ce : dacă Viunţov a avut adaptări exterioare cutezătoare, vii, în schimb Veliaminova a dezvăluit altele mai graţioase, mai subtile, interioare. Cu răbdare, ea s-a străduit în fel şi chip să mă înduplece, să mă mişte ; ea şi-a folosit bine timiditatea şi chiar lacrimile ; a cochetat acolo unde se putea, ca să-şi atingă scopul, şi şi-a îndeplinit sarcina. N-a făcut tot timpul decât să-şi schimbe adaptările, dorind să-mi transmită şi să mă oblige să percep toate nuanţele sentimentelor trăite de ea.

Dacă o adaptare nu mergea sau eram sătui de ea, încerca o alta, o a treia, sperând că, la urma urmelor, va da de cea mai convingătoare, care va pătrunde în sufletul obiectului.

Trebuie să ştii să te adaptezi împrejurărilor, timpului, fiecărui om în parte.

Dacă ai de-a face cu un prost, trebuie să te adaptezi gândirii lui, să cauţi forma de exprimare cea mai simplă şi mai accesibilă minţii şi înţelegerii lui.

Dacă însă, dimpotrivă, obiectul comunicării e un om inteligent, trebuie să acţionezi mai prudent, să cauţi acomodări mai subtile, ca el să nu înţeleagă vicleşugurile şi să nu se sustragă de la comunicare şi aşa mai departe.

Putem să ne dăm seama ce rol important au adaptările în creaţie după faptul că mulţi artişti cu o putere mijlocie de trăire, dair cu adaptări vii fac să se simtă mai mult „viaţa spiritului lor omenesc" decât alţii care simt mai puternic şi mai adânc, dar care au la îndemâna adaptări insuficiente.

Cel mai bun lucru e să observăm adaptările la copii. La ei se exprimă mai limpedej decât la cei mari.

Iată, de pildă, nepoatele mele : cea mai mică e numai expansiune, e însufleţirea în persoană. Sărutarea e pentru ea prea puţin pentru a-şi exprimă bucuria : nu ajunge pentru a-şi transmite toată fericirea. Ea trebuie să muşte ca să-şi intensifice expresivitatea. Asta e adaptarea, de care nici nu-şi dă seama. Ea se depăşeşte fără să vrea. Iată de ce, când obiectul bucuriei ei scoate un ţipăt de durere, fetiţa se miră sincer şi se întreabă : când am avut timp „să muşc ?"

Iată un model de adaptare subconştientă.

Cea mare, dimpotrivă, îşi alege adaptările gândit, deplin conştientă. Ea împarte complimente sau mulţumiri oamenilor pe măsura respectului pe care îl are pentru ei şi a

însemnătății serviciului pe care i l-au făcut. Dar asemenea adaptări nu pot fi socotite complet conştiente şl iată de ce: În procesul creării adaptării eu notez două momente: 1) alegerea adaptării şi 2) îndeplinirea ei. Sunt de acord că nepoata mea îşi alege adaptările conştient. Dar le îndeplineşte, ca majoritatea oamenilor, subconştient într-o mare măsură. Eu numesc aceste adaptări semiconştiente.

80 Dar există şi adaptări în întregime conştiente ? m-am interesat eu.

81 Sigur că sunt, dar... închipuiți-vă că în viața reală eu nu sezisez adaptările a căror alegere şi îndeplinire ar fi în întregime conştiente.

Numai pe scenă, unde s-ar părea că adaptării subconştiente i se deschid perspective nemărginite, mă întâlnesc mereu cu adaptări pe deplin conştiente. De pildă şabloanele-actoriceşti.

82 De ce spuneți că pe scenă adaptării subconştiente îi sunt deschise perspective nemărginite ? iscodeam eu.

83 Pentru că o creație în fața publicului cere metode de influență puternice, irezistibile, iar majoritatea adaptărilor subconştiente, organice aparține acestor metode. Afară de asta, numai cu ajutorul unor asemenea adaptări organice se pot transmite de pe scenă mulțimii subtilitățile sentimentelor abia perceptibile. În viața marilor personaje clasice, cu o psihologie complexă, asemenea adaptări au o importanță primordială. Crearea şi transmiterea Iar sunt accesibile numai naturii noastre organice şi subconştientului ei. Aceste adaptări nu pot fi imitate cu ajutorul minții, nici cu ajutorul tehnicii actoriceşti. Ele se nasc singure, în subconştient, în momentul în care sentimentul ia un avânt firesc.

Cât de viu strălucesc pe scenă adaptările subconştiente ! Cum cuprind ele cele ce se comunică şi se întipăresc în memoiria spectatorilor ! Puterea lor stă în faptul că sunt neprevăzute, îndrăznețe şi izbitoare.

Urmărind jocul artistului, comportările lui, acțiunile lui pe scenă, aştepți ca în cutare moment important al rolului să-şi spună replică cu voce tare, clar şi grav. Dar deodată, în loc de asta, el o spune absolut surprinzător, în glumă, vesel, abia auzit şi aşa îşi transmite originalitatea sentimentului. Acest lucru neaşteptat te câştiga şi te buimăceşte atât de tare încât ți se pare că numai o asemenea interpretare a rolului e singura justă în acest moment. „Cum de nu mi-am dat seama că aici e ascunsă tocmai semnificația asta ?!" se miră spectatorul admirând adaptarea neaşteptată.

Asemenea adaptări neaşteptate, noi se întâlnesc la talentele mari. Dar chiar şi la aceşti oameni excepționali ele nu se creează întotdeauna, ci în momente de inspirație. În ce priveşte adaptările semiconştiente, se întâlnesc pe scenă incomparabil mai des.

Eu n-o să mă apuc să fac o analiză pentru stabilirea cantității de subconştient din fiecare dintre ele.

O să spun numai că chiar o cantitate minimă de subconştient dă viață, freamăt la exprimarea şi transmiterea sentimentului pe scenă.

84 Va să zică, căutam eu să trag concluzia, dumneavoastră nu recunoaşteți de loc existența adaptărilor conştiente pe scenă ?

85 O recunosc în acele cazuri în care ele nu sunt sugerate dinafară de către regizor, de actori, de sfătuitori doriți şi nedoriți. Dar... trebuie să ne folosim prudent şi înțelept de asemenea adaptări conştiente.

Să nu vă treacă prin gând să le primiți în forma în care vă sunt date. Nu vă îngăduiți să le copiați pur şi simplu ! Trebuie să ştii să-ți însuşeşti adaptările altora aşa că ele să devină ale tale propirii, înrudite, apropiate. Pentru asta e nevoie de multă muncă, e nevoie de „situații propuse" noi, de „momeli" şi de altele.

Tot aşa trebuie procedat în acele cazuri în care artistul va observa în viaţa reală adaptări tipice pentru rolul lui şi va dori să şi le altoiască pe el şi pe personajul pe care-1 creează. Temeţi-vă şi în aceste cazuri de o simplă copiere, -care întotdeauna îl împinge pe artist la joc superficial şi la meşteşug.

Dacă aţi născocit singuri o adaptare conştientă pentru voi, însufleţiţi-o cu ajutorul psihotehnicii, c^re vă va ajuta să introduceţi în ea o parte de subconştient.

…anul 19..

- Viunţov, vino cu mine pe scenă să jucăm o variantă a unui exer ciţiu pe care l-am mai jucat o dată, a poruncit Arkadie Nikolaevici.

Agerul băiat s-a repezit pe scenă, iar după el s-a dus încet Torţov, şoptindu-ne :

- O să-1 provoc acum pe Viunţov ! Iar ai nevoie cu orice chip să scapi de la lecţie mai devreme ! Aceasta e tema principală, de bază. Îndeplineşte-o!

Torţov s-a aşezat la masă şi s-a apucat de treaba lui : a scos o scrisoare şi s-a cufundat cu totul în citirea ei. Partenerul lui, concentrat, stătea lângă el şi chibzuia adaptări cât mai iscusite, ca să influenţeze, cu ajutorul lor, asupra lui Arkadie Nikolaevici ori să-1 înşele.

nu-şi dă seama. Ea se depăşeşte fără să vrea. Iată de ce, când obiectul bucuriei eS scoate un ţipăt de durere, fetiţa se miră sincer şi se întreabă : când am avut timp „să muşc ?"

Iată un model de adaptare subconştientă.

Cea mare, dimpotrivă, îşi alege adaptările gândit, deplin conştientă. Ea împarte complimente sau mulţumiri oamenilor pe măsura respectului pe care îl are pentru ei şi a însemnătăţii serviciului pe care i l-au făcut. Dar asemenea adaptări nu pot fi socotite complet conştiente ş< iată de ce : În procesul creării adaptării eu notez două momente: 1) alegerea adaptării şi 2) îndeplinirea ei. Sunt de acord că nepoata mea îşi alege adaptările conştient. Dar le îndeplineşte, ca majoritatea oamenilor, subconştient într-o mare măsură. Eu numesc aceste adaptări semiconştiente.

86 Dar există şi adaptări în întregime conştiente ? m-am interesat eu.

87 Sigur că sunt, dar... închipuiţi-vă că în viaţa reală eu nu sezisez adaptările a căror alegere şi îndeplinire ar fi în întregime conştiente.

Numai pe scenă, unde s-ar părea că adaptării subconştiente i se deschid perspective nemărginite, mă întâlnesc mereu cu adaptări pe deplin conştiente. De pildă şabloanele-actoriceşti.

88 De ce spuneţi că pe scenă adaptării subconştiente îi sunt deschise perspective nemărginite ? iscodeam eu.

89 Pentru că o creaţie în faţa publicului cere metode de influenţă puternice, irezistibile, iar majoritatea adaptărilor subconştiente, organice aparţine acestor metode. Afară de asta, numai cu ajutorul unor asemenea adaptări organice se pot transmite de pe scenă mulţimii subtilităţile sentimentelor abia perceptibile. în viaţa marilor personaje clasice, cu o psihologie complexă, asemenea adaptări au o importanţă primordială. Crearea şi transmiterea lor sunt accesibile numai naturii noastre organice şi subconştientului ei. Aceste adaptări nu pot fi imitate cu ajutorul minţii, nici cu ajutorul tehnicii actoriceşti. Ele se nasc singure, în subconştient, în momentul în care sentimentul ia un avânt firesc.

Cât de viu strălucesc pe scenă adaptările subconştiente ! Cum cuprind ele cele

ce, se comunică şi se întipăresc în memoria spectatorilor ! Puterea lor stă în faptul că sunt neprevăzute, îndrăznețe şi izbitoare.

Urmărind jocul artistului, comportările lui, acțiunile lui pe scenă, aştepți ca în cutare moment important al rolului să-şi spună replică cu voce tare, clar şi grav. Dar deodată, în loc de asta, el o spune absolut surprinzător, în glumă, vesel, abia auzit şi aşa îşi transmite originalitatea sentimentului. Acest lucru neaşteptat te câştiga şi te buimăceşte atât de tare încât ți se pare că numai o asemenea interpretare a rolului e singura justă în acest moment. „Cum de nu mi-am dat seama că aici e ascunsă tocmai semnificația asta ?!" se miră spectatorul admirând adaptarea neaşteptată.

Asemenea adaptări neaşteptate, noi se întâlnesc la talentele mari. Dar chiar şi la aceşti oameni excepționali ele nu se creează întotdeauna, ci în momente de inspirație. În ce priveşte adaptările semiconştiente, se întâlnesc pe scenă incomparabil mai des.

Eu n-o să mă apuc să fac o analiză pentru stabilirea cantității de subconştient din fiecare dintre ele.

O să spun numai că chiar o cantitate minimă de subconştient dă viață, freamăt la exprimarea şi transmiterea sentimentului pe scenă.

90 Va să zică, căutam eu să trag concluzia, dumneavoastră nu recunoaşteți de loc existența adaptărilor conştiente pe scenă ?

91 O recunosc în acele cazuri în care ele nu sunt sugerate dinafară de către regizor, de actori, de sfătuitori doriți şi nedoriți. Dar... trebuie să ne folosim prudent şi înțelept de asemenea adaptări conştiente.

Să nu vă treacă prin gând să le primiți în forma în care vă sunt date. Nu vă îngăduiți să le copiați pur şi simplu ! Trebuie să ştii să-ți însuşeşti adaptările altora aşa că ele să devină ale tale prapurii, înrudite, apropiate. Pentru asta e nevoie de multă muncă, e nevoie de „situații propuse" noi, de „momeli" şi de altele.

Tot aşa trebuie procedat în acele cazuri în care artistul va observa în viața reală adaptări tipice pentru rolul lui şi va dori să şi le altoiască pe el şi pe personajul pe care-1 creează. Temeți-vă şi în aceste cazuri de o simplă copiere, care întotdeauna îl împinge pe artist la joc superficial şi la meşteşug.

Dacă ați născocit singuri o adaptare conştientă pentru voi, însuflețiți-o cu ajutorul psihotehnicii, c^re vă va ajuta să introduceți în ea o parte de subconştient.

….anul 19..

- Viunțov, vino cu mine pe scenă să jucăm o variantă a unui exercițiu pe care l-am mai jucat o dată, a poruncit Arkadie Nikolaevici.

Agerul băiat s-a repezit pe scenă, iar după el s-a dus încet Torțov, şoptindune :

- O să-1 provoc acum pe Viunțov ! Iar ai nevoie cu orice chip să scapi de la lecție mai devreme ! Aceasta e tema principală, de bază. în deplineşte-o !

Torțov s-a aşezat la masă şi s-a apucat de treaba lui : a scos o scrisoare şi s-a cufundat cu totul în citirea ei. Partenerul lui, concentrat, stătea lângă el şi chibzuia adaptări cât mai iscusite, ca să influențeze, cu ajutorul lor, asupra lui Arkadie Nikolaevici ori să-1 înşele.

Yiunțov recurgea la cele mai variate vicleşuguri, dar Torțov, parcă dintr-adins, nu-i acordă nici o atenție. Ce n-a făcut tânărul nostru neastîm-părat ca să fugă de la lecție ! A stat mult timp nemişcat cu o fața chinuită. (Dacă Arkadie Nikolaevici l-ar fi privit atunci, e sigur că i s-ar fi făcut milă.) Pe urmă s-a sculat brusc şi a plecat grăbit în culise.

A rămas acolo un timp oarecare, apoi s-a reîntors bolnav, cu un mers nesigur, stergindu-şi cu batista presupusa sudoare rece şi s-a lăsat greu pe scaun, mai aproape de Arkadie Nikolaevici, care continua să-1 ignoreze.

Viunțov juca verosimil, şi noi receptam din plin în sală.

Mai târziu, el începu să se prăpădească de oboseală ; era muncit de spasme, de convulsii ; a lunecat chiair de pe scaun pe jos şi a jucat în aşa chip încât noi am pufnit în râs.

Dar Arkadie Nikolaevici nu reacționa.

Viunțov a născocit o adaptare nouă, la care râsul s-a intensificat. Dar şi de data aceasta Torțov tăcea, fără să acorde nici o importanță celui care juca.

Viunțov şi-a intensificat jocul superficial şi noi, în sală, am început să râdem şi mai tare. Asta 1-a împins şi mai mult pe tânăr spre noi şi noi adaptări foarte hazlii, care au ajuns la urma urmelor până la bufonerie şi au stârnit în sală hohote de râs.

Asta a aşteptat Torțov.

- Ați; înțeles ce s-a petrecut acuma ? ni s-a adresat el când ne-am liniştit.

Sarcina principală a lui Viunțov a fost: să fugă de la lecție. Toate acțiunile, cuvintele, încercările lui de a se preface bolnav, ca să atragă atenția asupra lui şi să mi se facă milă de el, au fosit numai adaptări cu ajutorul cărora se îndeplinea saircina principală. La început, Viunțov a acționat aşa cum se cuvine şi aceste acțiuni ale lui au fost conforme unui scop. Dar nenorocirea a fost că a auzit râsul spectatorilor din sală, şi-a schimbat obiectul dintr-o dată şi a început să nu se mai adiapteze față de mine, care nu-i acordăm nici o atenție, ci față de voi, caire i-ați încurajat trucurile.

În el s-a jnăjscut o temă cu totul nouă : să amuze spectatorii. Dar cum' să justifice asta ? Unde să găsească situațiile propuse ? Cum să le creadă şi să le trăiască ? Toate acestea se pot juca numai actorieeşte, superficial, ceea ce a şi făcut Viunțov. Iată de ce s-a creat devierea.

De cum s-a întâmplat asta, trăirea autentică omenească s-a întrerupt deodată şi meşteşugul actoricesc a intrat în drepturile lui. Tema principală s-a destrămat într-o serie întreagă de nimicuri şi trucuri, care îi plac atâta lui Viunțov.

Din acest moment, adaptările au devenit un scop în sine şi au căpătat un rol care nu le aparține, nu un rol auxiliar, ci unul principal (adaptare pentru adaptare).

O asemenea deviere e un fenomen frecvent pe scenă. Cunosc destui actori cu adaptări minunate, vii, de care ei nu se folosesc ca să ajute procesul comunicării, ci ca să arate pe scenă adaptările înseşi şi să amuze spectatorii. Ei, ca, şi Viunțov, le transformă în trucuri de sine stătătoare, în numere de atracție. Succesul unor momente îi face pe aceşti artişti să-şi piardă capul. Ei îşi sacrifică rolul de dragul exploziilor de irîs, al aplauzelor şi al succesului momentelor izolate, al cuvintelor şi acțiunilor. Adesea ultimele n-au absolut nici o legătură cu piesa. Când e vorba de o asemenea întrebuințare a adaptării, cuvintele şi acțiunile îşi pierd sensul şi devin netrebuincioase.'

Cum vedeți, adaptările bune pot deveni o ispită primejdioasă pentru artist. Există multe ocazii pentru asta. Există chiar roluri întregi care îi oferă actorului tot timpul tentații. Iată, de pildă, în piesa lui Ostrovski Orice naş îşi are naşul există rolul bătrânului Marnaev. Cum n-are ce face, dă. sfaturi tuturor ; în decursul întregii piese nu face decât să-i pově-țuiască pe cei pe care izbuteşte să-i prindă. Nu e uşor să treci prin toate cele cinci acte cu o singură temă : să sfătuieşti şi iar să sfătuieşti, să comunici cu partenerii cu aceleaşi sentimente şi gânduri. În asemenea condiții, e uşor să ajungi la monotonie. Ca s-o evite, mulți interpreți ai rolului lui Marnaev îşi mută atenția asupra adaptărilor şi le schimbă mereu în interpretarea uneia şi aceleiaşi teme, de a povățui la

nesfârşit. O permanentă şi continuă schimbare a adaptărilor aduce varietate. Asta, fireşte, e bine. Dar e rău că adaptările devin în chip vădit singură grijă principală a actorului.

Dacă examinăm atent în aceste clipe munca interioară a acestor actori, atunci se va vedea că partitura rolului lor e formată din următoarele teme : vreau să fiu sever (în loc să vrea să-şi atingă scopul cu ajutorul unei adaptări severe) sau : vreau să fiu 'blînd, hotărât, aspiru (în loc să vrea să obțină rezolvarea temei cu ajutorul adaptărilor blânde, hotărâte, aspre).

Dar voi ştiți că nu poți fi sever de dragul severității, blând de dragul blândeții, hotărât şi aspru de dragul hotărârii şi asprimii.

În toate aceste cazuri adaptările se transformă pe nesimțite într-un scop independent, care dă la o parte tema principală, de bază, a întregului rol al lui Marnaev (să sfătuiască la nesfârşit).

O asemenea cale duce la un joc superficial al adaptărilor şi le îndepărtează de temă şi chiar de obiectul însuşi. Sentimentul viu omenesc şi acțiunea autentică dispar, iar cele actoriceşti îşi fac loc.

Se ştie că caracteristica tipică a acțiunii „actoriceşti" constă înainte de toate în faptul că actorul, în loc să se adapteze la obiectul aflător pe scenă, partenerul cu care trebuie să comunice conform rolului, el îşi creează un alt obiect în sală : publicul, la care se adaptează.

O asemenea comunicare exterioară cu un obiect, pe când adaptarea se face cu un altul, duce la absurdități.

Am să-mi explic gândul cu un exemplu.

Închipuiți-vă că locuiți într-o casă la ultimul etaj, iar peste drum, peste stradă care e destul de largă, locuieşte Ea, cea de caire sunteți îndrăgostiți. Cum să-i exprimi sentimentele ? Să-i trimiți o sărutare, să duci mîna la inimă, să exprimi o stare de extaz, să te arăți trist, plin de dor, cu ajutorul procedeelor mimodramei de balet cu care cauți s-o întrebi dacă se poate să vii la e'a ş.a.m.d. Va trebui să faceți toate aceste adaptări exterioare mai accentuate, mai vizibile, altfel dincolo, peste drum, nu se va înțelege nimic.

Dar iată că s-a ivit un prilej excepțional : pe stradă nu-i nici un suflet de om, ea e singură la fereastră, celelalte ferestre ale casei sunt închise... Nimeni nu te împiedică să-i strigi cuvinte de dragoste. E nevoie să-ți încordezi glasul ca să străbată distanța mare care vă desparte.

După această mărturisire, dumneata cobori şi te întâlneşti cu ea ; dar ea merge la braț cu mama ei, care e severă. Cum să foloseşti prilejul, ca, de aproape, să-i vorbeşti de dragoste sau s-o îndupleci să vie la o întâlnire ?

Ținând seama de situațiile date ale întâlnirii, va trebui să recurgi la mişcări ale mâinilor sau numai ale ochilor, abia schițate, dar expresive. Dacă trebuie însă să-i spui şi câteva cuvinte, atunci e nevoie pe nesimțite, pe nevăzute să i le şopteşti chiar la ureche.

Tocmai te pregăteai să faci toate acestea, când deodată, pe partea opusă a străzii, a apărut rivalul tău de moarte. Sângele ți s-a uircat la cap, ți-ai pierdut stăpânirea de sine. Dorința de a te făli în fața lui CU cucerirea ta a fost atât de puternică, încât ai uitat de prezența mamei şi ai strigat din toate puterile cuvinte de dragoste, dând drumul pantomimei de balet de care te-ai folosit de curând în comunicarea la distanță mare. Toate acestea au fost făcute pentru rival. Biata fată ! Ce-a pățit de la mama ei din pricina comportării tale absurde !

Majoritatea actorilor fac permanent pe scenă, nepedepsiți, aceleaşi absurdități

inexplicabile pentru un om normal.

Stând lângă partenerul lor din piesă, ei îşi adaptează mimică, glasul, mişcările şi acţiunile, nu în funcţie de distanţă mică ce-i desparte de artiştii cu care comunică pe scenă, ci calculând acel spaţiu care există între actor şi ultimul rând al parterului. Pe scurt, stând alături de partener, actorii nu i se adaptează acestuia în raport cu el, ci cu spectatorul de la parter. De aici neadevărul pe care nu-1 crede nici cel care joacă, nici spectatorul.

- Scuzaţi-mă, vă rog - s-a opus Govorkov - dair trebuie, mă-nţele-geţi, să mă gândesc şi la acel spectator, ştiţi, care nu poate să plătească un bilet de fotoliu de orchestră, unde se aude tot.

92 înainte de toate trebuie să te gândeşti la partener şi să te adaptezi în raport cu el, i-a răspuns Arkadie Nikolaevici. În ceea ce priveşte ultimele rîinduri ale parterului, există pentru ele o manieră specială de a vorbi pe scenă, cu un glas bine aşezat, cu vocalele şi, îndeosebi, consoanele bine rostite. Cu o asemenea dicţiune, poţi să vorbeşti încet, ca în odaia ta şi vei fi auzit mai bine decât dacă vei striga, mai ales dacă vei izbuti să interesezi spectatorii cu cuprinsul celor ce rosteşti şi să-i obligi să-ţi pătrundă singuri cuvintele. Când actorul strigă, cuvintele care exprimă sentimente intime, care cer un glas scăzut, îşi pierd sensul lăuntric şi nu-1 fac pe spectator să pătrundă ceva lipsit de sens.

93 Dar trebuie totuşi, scuzaţi-mă, vă rog, ca spectatorul să vadă ceea ce se petrece pe scenă, nu se lăsa Govorkov.

94 Şi pentru asta există o acţiune disciplinată, clară, consecventă, logică, mai ales dacă vei izbuti să faci pe spectatori să se intereseze de ea, dacă îi vei obliga să pătrundă ei singuri în ceea ce faci ipe scenă. Dar dacă actorul, în opoziţie CU sensul interior, fără reţinere şi fără rost, dă din mâini şi ia atitudini, fie ele şi foarte frumoase, atunci n-o să te uiţi la ele multă vreme, în primul rând pentru că de asta n-are nevoie nici spectatorul, nici personajul interpretat din piesă, iar în al doilea, pentru că o asemenea năvală de gesturi şi mişcări se repetă permanent şi plictisesc repede. E plictisitor să priveşti la nesfârşit unul şi acelaşi lucru. Vă spun toate acestea ca să vă 'explic cum scena şi reprezentarea în ţaţa publicului te îndepărtează de la adaptările naturale, autentice, omeneşti şi te împing spre adaptările actoriceşti convenţionale, nefireşti. Trebuie să le gonim fără milă, cu toate mijloacele, de pe scenă şi din teatru.

…anul 19..

- Acum e rândul problemei metodelor tehnice de zămislire şi dezvă luire a adaptărilor, ne-a vestit Arkadie Nikolaevici intrând în clasă.

Cu vestea aceasta, el ne-a şi fixat programul lecţiei de astăzi.

O să încep cu adaptările subconştiente. Din păcate, noi nu dispunem de căi directe pentru a ne apropia de domeniul subconştientului şi de aceea trebuie să ne folosim de cele indirecte. Avem pentru adaptări multe momeli, care stimulează procesul de trăire. Şi unde există trăire, acolo se creează inevitabil şi comunicarea, şi adaptările conştiente sau subconştiente.

Ce mai putem să facem într-un domeniu în care nu pătrunde cunoaşterea noastră ? Să nu împiedicăm natura, să nu-i călcăm, să nu-i violăm pornirile fireşti. Când izbutim să ajungem până la o nsemenea stare normală, omenească, ni se dezvăluie cele mai fine şi adânc ascunse sentimente, şi procesul creator se îndeplineşte de la sine. Acestea sunt momentele de inspiraţie în timpul cărora adaptările se zămislesc în chip subconştient şi ies din belşug în afară, orbind spectatorii cu strălucirea lor. Asta-i tot ce

pot să vă spun deocamdată în această problemă.

^ În domeniul adaptărilor semiconştiente, noi ne găsim în alte condiţii. Aici se poate face câte ceva cu ajutorul psihotehnicii. Eu spun doar „câte ceva", deoarece nici aici posibilităţile noastre nu sunt mari. Tehnica de" zămislire a adaptărilor nu e bogată în mijloace.

Eu am o metodă practică pentru căutarea adaptărilor. E mai uşor s-o explic printr-un exemplu. Veliaminova ! Ţii minte cum, acum câteva lecţii, mă implorai să schimb exerciţiul „arderii banilor", repetând mereu aceleaşi cuvinte cu cele mai variate adaptări ?

încearcă acum să joci aceeaşi scenă ca pe un exerciţiu, dar nu mai utiliza adaptările vechi, folosite până acum şi care şi-au pierdut din putere, ci găseşte în dumneata, conştient sau subconştient, altele noi, proaspete.

Veliaminova n-a putut s-o facă şi, dacă ar fi să nu punem la socoteală cele două, trei adaptări încă neîntrebuinţate, ea le-a repetat pe cele vechi, gata uzate.

- De unde să luăm mereu altele noi ? nu ne dumeream noi, când

Torţov a acuzat-o pe Veliaminova de monotonie.

În loc de răspuns, Torţov mi s-a adresat mie şi a spus :

- Dumneata eşti stenograful nostru şi cel care redactezi procesele-

verbale. De aceea scrie ce am să-ţi dictez eu :

Calmul, excitarea, blândeţea, ironia, batjocură; şicana, mustrarea, capriciul, disprețul, desperarea, amenințarea, bucuria, bunăvoinţă, îndoiala, mirarea, prevenirea...

Arkadie Nikolaevici mi-a numit încă multe stări sufleteşti, dispoziţii şi sentimente omeneşti, care au alcătuit o listă lungă.

- Pune degetul pe această listă - i-a spus el Veliaminovei - şi citeşte cuvântul pe care îl vei găsi Ia întâmplare. Noua dumitale adaptare să

devină starea indicată de acel cuvânt.

Veliaminova a executat ordinul şi a citit: bunăvoinţa.

- Introdu acest colorit nou în locul adaptărilor folosite până acum de dumneata, motivează modificarea făcută, şi ea îţi va împrospăta jocul, i-a

spus Torţov.

Veliaminova a găsit destul de uşor motivarea şi tonul pentru a exprima bunăvoinţa. Dar Puşcin i-a stricat succesul. El a început să şuiere pe notele lui de bas, parcă unse cu ulei. Tot chipul, toată făptura lui s-a revărsat într-o nesfârşită bunăvoinţă.

Toţi au început să râdă.

- Iată o dovadă pentru voi de utilitatea unui colorit nou pentru una

şi aceeaşi temă : convingerea, a observat Arkadie Nikolaevici.

Veliaminova a pus iarăşi degetul pe listă şi a citit: şicana. Ea s-a apucat de lucru cu o încăpăţânare feminină, dar şi de data aceasta succesul i-a fost stricat de Govorkov. Nu poţi să te iei la întrecere cu el în privinţa şicanelor.

- Iată o nouă mărturie a valabilităţii metodei mele, a rezumat Torţov.

După aceea, acelaşi exerciţiu a fost repetat şi cu alţi elevi.

- Cu orice fel de stări omeneşti, cu orice dispoziţii noi sufleteşti veţi completa această listă, ele se vor dovedi toate utile pentru coloritul şi

nuanţele noi ale adaptărilor, dacă vor fi motivate lăuntric. Contrastele bruşte şi neprevăzute în domeniul adaptărilor nu fac decât să contribuie la influenţarea altora în transmiterea stării sufleteşti. într-adevăr, să admitem că v-aţi întors de la un spectacol care v-a (produs o impresie zguduitoare... Nu e destul să spuneţi că jocul actorului a fost bun, excelent, inimitabil,

de neatins. Toate aceste epitete nu exprimă ceea ce aţi simţit. Trebuie să te arăţi deprimat, distrus, epuizat, indignat, ajuns ia ultima treaptă a des perării ca, prin aceste colorituri neaşteptate ale adaptării, să exprimi cea mai înaltă treaptă a admiraţiei şi a bucuriei. Parcă ţi-ai spune în tine în aceste momente : „Dracu să-i ia, ce bine au jucat, ticăloşii!" Ori: „Aproape nu pot suporta o asemenea încântare !"

Aoeastă metodă e valabilă în domeniul trăirilor dramatice, tragice şi celorlalte. într-adevăr, pentru intensificarea coloritului adaptărilor, puteţi să începeţi să râdeţi pe neaşteptate în momentul cel mai tragic şi să vă spuneţi parcă aşa : „E pur şi simplu caraghios cum mă urmăreşte şi mă loveşte destinul!" Ori : „într-o asemenea desperare, nu se mai poate plânge, ci se poate doar râde !"

Acum, gândiţi-vă : cât de mlădios, expresiv, sensibil, disciplinat trebuie să fie aparatul facial, corporal şi sonor cu care trebuie să răspundeţi tuturor subtilităţilor abia perceptibile ale vieţii subconştiente a artistului pe scenă !

Adaptările au cele mai mari exigenţe faţă de mijloacele de expresie ale artistului, în comunicare.

Asta vă obligă să vă pregătiţi într-un mod corespunzător trupul, mimica şi glasul. Vă amintesc deocamdată numai în treacăt despre asta în legătură cu studierea adaptărilor. Asta să întărească în voi conştiinţa muncii pe care o faceţi la gimnastică, dans, scrimă, cultivarea glasului etc.

+

Lecţia s-a încheiat, Arkadie Nikolaevici se pregătea să plece, când, deodată, s-a dat la o parte cortină şi am văzut pe scenă simpaticul „salon al Maloletkovei" împodobit ca de sărbătoare.

Acolo erau puse pretutindeni afişe de diferite mărimi, pe care scria :

/. Tempo-ritmul interior.

2. Caracteristica interioară.

3. Stăpânirea şi finisajul.

4. Etică şi disciplina interioară.

5. Farmecul şi atracţia scenică.

6. Logica şi consecvenţă.

- Afişe sunt multe, dar discuţia despre ele nu va fi deocamdată lungă, a observat Arkadie Nikolaevici examinând noua fantezie a drăguţului de Ivan Platonovici. Noi n-am analizat încă toate elementele capacităţii, talentului, calităţilor artistice, necesare procesului creaţiei interioare. Mai sunt câteva. Dar iată întrebarea : pot eu oare să vorbesc despre ele acuma fără să trec peste metoda mea de bază : să ne apropiem prin practică, prin exemplul elocvent şi prin senzaţie proprie, de teorie şi de legile ei creatoare? într-adevăr, cum să vorbesc acum despre tempo-ritmul interior invizibil sau despre caracteristica interioară invizibilă ? Şi cum să-mi ilustrez sugestiv explicaţiile prin acţiuni ?

Nu e oare mai simplu să aşteptăm acea etapă a programului când va trebui să trecem la analizarea tempo-ritmului exterior, pe care îl putem vedea cu ochii, şi a caracteristicii exterioare, pe care de asemenea o putem vedea cu ochii ?

Atunci vom putea să le studiem într-o acţiune sugestivă exterioară şi, simultan, să le simţim interior.

Şi mai departe : pot eu oare acum să vorbesc despre stăpânire, când noi n-avem încă nici piese, nici roluri care să ceară o asemenea stăpânire în transmiterea scenică ? Pot eu oare să vorbesc acum de finisaj, când n-avem ce să finisăm ?

Cum să vorbesc despre o etică artistică sau oricare alta etică, despre disciplină pe scenă în timpul creației, când mulți dintre voi s-au aflat numai o dată pe scenă, la spectacolul experimental ?

În sfârşit, cum să vorbesc despre farmecul şi atracția scenică, dacă voi n-ați simțit încă puterea şi influența lor în fața mulțimii ?

De aci logica şi consecvență.

Dar mie mi se pare că în decursul studiilor făcute eu am vorbit atât de mult despre ele, încât am izbutit să vă plictisesc destul. Aruncând mereu de-a lungul întregului program observații izolate despre logică şi consecvență, am izbutit să spun multe despre ele şi voi mai spune încă multe în viitor.

0 Când ați vorbit despre ele ? a întrebat Viunțov.

1 Cum când ? s-a mirat Arkadie Nikolaevici. Permanent, cu orice prilej potrivit: şi când ne-am ocupat de magicul „dacă" şi de situațiile propuse eu am cerut logică şi consecvență în născocirile imaginației, şi la îndeplinirea acțiunilor fizice ca, de pildă, la numărarea banilor fără să-i ai, înlocuindu-i cu „nimicul", am căutat să obțin o logică şi o consecvență strictă în acțiuni şi pentru o continuă schimbare a obiectelor atenției, şi la împărțirea în fragmente a scenei din Brand, şi la realizarea temelor puse de ele, şi la denumirea lor : eu am cerut mereu cea mai strictă logică şi consecvență. Acelaşi lucru s-a repetat la folosirea tuturor • momelilor etc, etc.

Cred că am spus tot ce trebuia să vă spun în prima perioadă despre logică şi consecvență. Restul va mai fi spus treptat, pe măsura studierii cursului. Trebuie oare acum, după toate cele ce-au fost spuse, să creăm o etapă separată a programului pentru logică şi consecvență ? Mă tem să nu mă depărtez de calea practică şi să nu fac lecțiile aride cu atâta teorie.

Iată cauzele care m-au obligat să amintesc acum, doar în treacăt, despre elementele neexaminate, despre capacitățile, talentele şi calitățile necesare pentru creație. Ivan Platonovici ne-a amintit elementele omise pentru completarea buchetului. Cu timpul, când vom ajunge la toate problemele de care nu s-a vorbit, noi le vom încerca şi simți întâi practic, **iar** pe urmă vom cunoaşte teoretic fiecare dintre elementele deocamdată omise.

Iată tot ce pot să vă spun deocamdată despre ele.

Cu această enumerare isprăvim munca noastră îndelungată de studiere a elementelor interioare, a capacității, talentului şi calităților artistice necesare nouă pentru munca creatoare.

XII - MOMENTELE VIEȚII PSIHICE

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici a spus :

- Acum, după ce am cercetat elementele noastre de muncă, capaci tatea, însuşirile, metodele psihotehnicii, putem să spunem că aparatul nos tru creator interior e pregătit. Asta e armata noastră cu care putem începe operațiunile militare.

E nevoie de conducători de oşti, care s-o ducă la luptă. Cine sunt deci aceşti conducători de oşti ?

2 Noi înşine, au răspuns elevii.

3 Cine e acest „noi" ? Unde se găseşte această ființă nevăzută ?

4 Aceşti conducători sunt : imaginaţia noastră, atenţia, sentimentul, au enumerat elevii.

5 Sentimentul! El e cel mai important! a hotărât Viunţov.

6 Sunt de acord cu dumneata. E destul să simţi rolul şi, dintr-o dată, toate forţele sufleteşti ajung să fie gata de luptă.

Astfel, primul şi cel mai însemnat conducător de oşti, iniţiatorul şi motorul creaţiei, e găsit. Acesta e sentimentul, a recunoscut Arkadie Nikolaevici, dar pe loc a şi observat: din nenorocire însă nu te poţi înţelege cu el şi nu admite să i se poruncească. Voi o ştiţi din experienţă. Iată de ce, dacă sentimentul nu se stimulează el singur în vederea creaţiei, nu se poate începe munca şi trebuie să ceri ajutor unui alt conducător de oşti. Cine e acest „altul" ?

7 Imaginaţia ! Fără ea... nu faci nimic ! a hotărât Viunţov.

8 În cazul acesta, imaginează-ţi ceva şi lasă să se pună deodată în mişcare întregul dumitale aparat creator.

- Ce să imaginez ?

9 Nu ştiu.

10 îmi trebuie o temă, magicul „dacă", aşa ca să... a spus Viunţov.

11 De unde să le iau ?

12 Inteligenţa le va sugera, înţelegeţi, a spus Govorkov.

13 Dacă inteligenţa le va sugera, ea va deveni acel conducător de oşti, iniţiatorul, motorul pe care-1 căutăm. Ea va declanşa şi va îndruma creaţia.

14 Va să zică imaginaţia nu e în stare să fie conducătoare de oşti ? iscodeam eu.

15 Vezi că ea însăşi are nevoie de iniţiativă şi conducere.

16 Atenţia, a hotărât Viunţov.

17 Să analizăm şi atenţia. În ce constă funcţia ei ?

18 Ea ajută sentimentul, inteligentă, imaginaţia, voinţa, au înşirat elevii.

Atenţia e întocmai ca un reflector, care îşi îndreaptă razele asupra obiectului ales şi face să se intereseze de el gândirea, sentimentul, voinţa, am explicat eu.

19 Şi cine indică acest obiect ? a întrebat Torţov.

20 Inteligenţa.

21 Imaginaţia.

22 Situaţiile propuse.

23 Temele, ne aduceam noi aminte.

24 înseamnă deci că ele sunt conducătorii de oşti, iniţiatorii, motoarele care pornesc munca : ele indică obiectul, iar atenţia, dacă nu e în stare să facă ea singură acelaşi lucru, se mărgineşte la rolul ajutător.

25 Bine, atenţia nu e conducătoare de oşti. În cazul acesta, cine e ? căutăm să aflu eu.

26 Jucaţi exerciţiul cu nebunul şi veţi înţelege voi singuri cine e iniţiatorul, motorul şi conducătorul de oşti.

Elevii tăceau, se uitau unii la alţii şi nu se hotărau să se ridice. În sfârşit, toţi, unul după altul, s-au ridicat şi s-au dus pe scenă fără nici un chef. Dar Arkadie Nikolaevici i-a oprit:

27 Bine că v-aţi urnit din loc. Asta demonstrează că voi aveţi o oarecare voinţă. Însă...

28 înseamnă că tocmai ea e conducătoarea de oşti ! a hotărât Viunţov pe loc.

29 Însă... aţi pornit spre scenă ca nişte condamnaţi la moarte, nu trimişi de

voință, ci împotriva ei. Asta nu va duce la creație. Răceala interioară nu va încălzi sentimentul, iar fără el nu există nici trăire, nici artă. Uite, dacă voi v-ați fi repezit toți într-un suflet pe scenă, cu toată pasiunea voastră artistică, atunci s-ar mai fi putut vorbi despre voință, despre voința creatoare.

30 Asta, ştiți, vă rog, n-o să obțineți cu nebunul, de care s-au săturat toți, mormăi Govorkov.

- Cu toate acestea, voi încerca. Ştiți oare că, în timp ce voi ați aş teptat ca nebunul să năvălească prin intrarea principală, el s-a furişat spre intrarea din dos şi acum vrea să pătrundă pe acolo ? Iar uşa de acolo e veche- Abia se ține în balamale şi, dac(ă> o va sparge, nu va îi tale'de voi! Ce măsuri veți lua acum față de aceste situații propuse, noi ? ne-a întrebat Arkadie Nikolaevici.

Elevii au rămas pe gânduri, atenția li s-a concentrat, toți au chibzuit la câte ceva, s-au agățat în gând de ceva şi, în sfârşit, au hotărât să construiască o a doua baricadă.

A început învălmăşeală, gălăgia. Tinerii s-au înfierbântat, ochii au început să le strălucească, inimă a început să le bată mai tare. Într-un cu-vînt, s-a repetat aproape ceea ce se petrecuse atunci când am jucat prima oară exercițiul de care eram plictisiți acum.

- Şi aşa, v-am propus să repetați scena cu nebunul, ați încercat să vă siliți, împotriva voinței voastre, să vă urcați pe scenă şi să stimulați în voi, cum s-ar spune, voința omenească, dar constrângerea nu v-a ajutat să vă emoționați de roluri.

Atunci v-am sugerat un „dacă" nou şi noi situații propuse. Voi ați creat în voi, pe baza lor, o temă nouă, ați provocat o voință nouă, dar de data asta nu simplă, ci creatoare. Toți v-ați apucat de treaba cu încântare. Se pune deci întrebarea : cine s-a dovedit a fi conducătorul de oşti, primul care s-a aruncat în luptă şi a tras după el toată oastea ?

31 Dumneavoastră personal, au hotărât elevii.

32 Mai bine zis, inteligența mea ! ne-a corectat Arkadie Nikolaevici. Dar şi inteligența voastră ar fi putut să facă acelaşi lucru şi să devină conducătoare de oşti în procesul creator. Dacă e aşa, atunci al doilea conducător de oşti s-a găsit. El e inteligentă (intelectul).

Acum să căutăm dacă nu există cumva un al treilea conducător de oşti. Să triem toate elementele.

Poate că acesta e sentimentul adevărului şi credința în el ? Dacă da, atunci credeți şi întregul vostru aparat creator să înceapă dintr-o dată să lucreze aşa cum se întâmplă când sentimentul e stimulat.

33 În ce să credem ? au întrebat elevii.

34 De unde să ştiu eu ?... Asta e treaba voastră.

35 Întâi trebuie să creăm „viața spiritului omenesc", iar apoi să credem în ea, a observat Paşa.

- Va să zică sentimentul adevărului şi credința în el nu sunt conducătorii de oşti pe care-i căutăm. Atunci poate că or fi comunicarea şi adaptarea ? a întrebat Arkadie Nikolaevici.

36 Ca să comunici, trebuie mai înainte să creezi acele sentimente şi gânduri care se pot dărui altora.

37 Just. înseamnă că nici ele nu sunt conducătoare de oşti.

38 Fragmentele şi temele ?

39 Greutatea nu stă în ele, ci în dorinţele şi tendinţele vii ale voinţei, care creează teme, a explicat Arkadie Nikolaevici. Uite, dacă aceste dorinţe şi tendinţe ale voinţei pot să stimuleze întregul aparat creator al artistului şi să dirijeze viaţa lui psihică pe scenă, atunci...

40 Sigur că pot!

41 Dacă e aşa, atunci înseamnă că a fost găsit al treilea conducător de oşti. Aceasta e voinţa.

În chipul acesta se dovedeşte că noi avem trei conducători de oşti. Arkadie Nikolaevici a indicat un afiş care era atârnat în faţa noastră şi a citit prima inscripţie de pe el:

INTELIGENŢĂ, VOINŢA ŞI SENTIMENTUL

Ele sunt „motoarele vieţii noastre psihice".

* Lecţia s-a sfârşit, elevii au început să se împrăştie, dar Govorkov nu se lăsa :

42 Iertaţi-mă, vă rog, de ce oare până acum nu ni s-a vorbit nimic despre rolul inteligenţei şi al voinţei în creaţie şi în locul lor ni s-au îm-puiat urechile cu sentimentul ?

43 După părerea dumitale, eu trebuia să vă repet amănunţit unul şi acelaşi lucru despre fiecare dintre motoarele psihice ? Aşa crezi ? nu înţelegea Torţov.

44 Nu, de ce unul şi acelaşi lucru ? a obiectat Govorkov.

45 Dar cum altfel ? Membrii triumviratului sunt inseparabili, de aceea, vorbind de primul dintre ei, te referi fără să vrei la al doilea şi la al treilea, iar vorbind despre al treilea, te gândeşti la jprimii doi. Oare dumneata ai fi fost bucuros să asculţi o asemenea repetare a unuia şi aceluiaşi lucru ?

într-adevăr, să admiteţi că v-aş vorbi despre temele creatoare, despre împărţirea lor, despre alegere, despre denumiri şi altele. Oare la această muncă nu participă şi sentimentul ?

- Fireşte că participă ! au confirmat elevii care mai rămăseseră în clasă.
- Dar parcă voinţa e străină de teme ? a întrebat din nou Arkadie Nikolaevici.
- Nu, nu e străină, ci, dimpotrivă, e în legătură directă cu ele, am hotărât noi.
- Dacă e aşa, atunci, când am vorbit despre teme, ar fi trebuit să repet despre ele aproape tot ce am mai spus când am vorbit despre sentiment.
- Dar inteligentă parcă nu participă la crearea temelor ?

46 Participă atât la împărţirea lor, cât şi la procesul denumirii lor, au hotărât elevii.

47 Dacă e aşa, atunci ar fi trebuit să repet unul şi acelaşi lucru despre teme a treia oară. Atunci mulţumiţi-mi pentru faptul că v-am cruţat răbdarea şi v-am economisit timpul.

Cu toate astea există o parte de adevăr în mustrările lui Govorkov. Da, eu las ca balanţa să încline de partea creaţiei emoţionale şi n-o fac fără intenţie, pentru că alte curente ale artei uitau prea des sentimentul. Avem prea mulţi actori cerebrali, ai creaţiei scenice născute din intelect! Şi, în acelaşi timp, întâlnim prea rar la noi o creaţie autentică, vie, emoţională. Toate acestea mă obligă să mă refer cu o atenţie îndoită *ia sentiment, puţin în paguba inteligenţei.

În procesul îndelungat al muncii creatoare a teatrului nostru, noi, artiştii lui,

ne-am obişnuit să socotim inteligența, voința şi sentimentul motoarele vieții psihice. Asta a intrat puternic în conştiința noastră ; metodele noastre psihotehnice s-au adaptat la concepția asta. Dar, în ultimul timp, ştiința a introdus modificări importante în stabilirea motoarelor vieții psihice. Cum vom privi aceasta noi, artiştii scenei ? Ce schimbare va introduce asta în psihotehnică noastră?

Nu voi avea timp să vă vorbesc azi despre asta. Deci, la lecția următoare.

…anul 19..

Astăzi Arkadie Nikolaevici ne-a vorbit despre nouă definiție ştiințifică a motoarelor vieții psihice.

Reprezentarea, raționamentul şi voința-sentiment, a citit el a doua inscripție de pe afiş.

Chintesență acestei definiții a funcțiilor e aceeaşi ca şi în cea veche, care socotea inteligența, voința şi sentimentul drept motoarele vieții psihice. Cea nouă nu face altceva decât să precizeze ceea ce s-a mai spus. Comparându-le între ele, veți observa, înainte de toate, că reprezentarea şi raționamentul împreună îndeplinesc tocmai acele funcții interioare care, prin vechea definiție, erau socotite funcții ale inteligenței (intelectului).

Analizând mai departe nouă definiție a motoarelor vieții psihice, veți vedea că cuvintele „voință" şi „sentiment" sunt contopite într-unui singur : voință-sentiment. Am să vă explic cu exemple sensul acestor două schimbări.

Să admitem că azi ați fi liberi şi ați vrea să vă petreceți ziua cât se poate mai interesant. Ce ați face ca să vă realizați intenția ?

Dacă şi sentimentul şi voința tac, atunci nu vă rămâne altceva de făcut decât să vă adresați inteligenței. Să vă dea ea o informație de cum se procedează în asemenea cazuri. îmi iau asupra mea rolul inteligenței voastre şi vă propun :

Nu vreți oare să faceți o plimbare pe străzi sau afară din oraş, ca să vă mai mişcați puțin şi să respirați aer curat ?

Cel mai ascuțit şi mai sensibil dintre cele cinci simțuri ale noastre - văzul - a şi început să schițeze, cu ajutorul imaginației şi privirii interioare, ceea ce vă aşteaptă şi ce poate să vă ademenească în plimbarea asta probabilă. Voi vedeți de pe acum, pe „ecranul" vostru interior, un film lung, care zugrăveşte peisaje variate, străzi cunoscute, locuri afară din oraş etc. Aşa se creează în voi reprezentarea unei plimbări probabile.

„Asta nu mă ademeneşte astăzi, judecați voi. Hoinăreala prin oraş nu e interesantă, iar natura nu te îmbie când vremea e proastă. Şi, afară de asta, sunt obosit".

Aşa se creează în voi raționamentul în legătură cu reprezentarea. În cazul acesta, duceți-vă seara la teatru, vă sfătuieşte inteligența.

La această propunere, imaginația a schițat, iar viziunea voastră interioară a reprodus, într-o clipă şi cu o mare precizie şi ascuțime, o serie întreagă de tablouri din teatrele care vă sunt cunoscute. Voi ați trecut în gând de la casa de bilete la sală, ați privit unele fragmente ale spectacolului, v-ați format o reprezentare şi apoi un raționament despre noul plan al zilei. De data aceasta, atât voința, cât şi sentimentul s-au aprins din-tr-o dată şi au răspuns la propunerea inteligenței (adică la reprezentarea şi raționamentul ei). Voi ați dat alarma împreună şi ați trezit elementele interioare. în felul acesta - a rezumat Torțov - începând cu inteligența (cu reprezentarea şi raționamentul), voi ați atras, în muncă atât voința, cât şi sentimentul.

După o pauză destul de lungă, el a continuat:

- Spre ce duc, deci, cercetările voastre ? Ele ne ilustrează munca inteligenței ;

ele arăta două momente principale ale funcției ei: momentul primului imbold, care provoacă procesul creării reprezentării, şi celălalt moment, care decurge din el, crearea raționamentului.

Explicațiile astea vă dau esența primei jumătăți a noii definiri a motoarelor vieții psihice.

Pătrunzând în partea a doua, noi vedem, cum am mai spus înainte, că după nouă definiție voința şi sentimentul se unesc într-un singur cu-vînt: voință-sentiment. Pentru ce s-a făcut acest lucru ? Am să vă răspund iar printr-un exemplu. închipuiți-vă o coincidență neaşteptată : eşti grozav de îndrăgostit. Ea e departe. Dumneata eşti aici şi te chinuieşti, neştiind cum să-ți liniştești tulburarea iscată de dragoste. Dar iată că a sosit o scrisoare de la ea, în care se vede că şi ea se chinuieşte în singurătate şi te imploră să vii cât mai repede.

După ce ai citit chemarea iubitei, sentimentul tău s-a aprins. Dar s-a întâmplat ca tocmai în acest timp să ți se trimită de la teatru un rol nou : Romeo. Datorită analogiei sentimentelor dumitale cu sentimentele personajului, multe momente din rol au prins, uşor şi dintr-o dată, viața în dumneata. Cine e în cazul de față conducătorul de oşti care dirijează creația? a întrebat Arkadie Nikolaevici.

48 Firește că sentimentul ! am răspuns eu.

49 Dar voința ? Oare ea nu s-a chinuit simultan şi nedespărțit de sentiment, nu s-a manifestat, n-a tins spre iubită, iar pe scenă spre Julieta ?

50 A tins, a trebuit să recunosc eu.

51 înseamnă că în cazul de față ele amândouă au fost conducătorii, motoare ale vieții psihice, şi s-au contopit într-o acțiune comună. încercați să le separați. încercați să vă gândiți, pe îndelete, şi să găsiți cazuri în care voința şi sentimentul trăiesc separate, trageți între ele un hotar, indicați unde se isprăveşte una şi unde începe cealaltă. Cred că nu veți izbuti s-o faceți, cum n-am izbutit nici eu. Iată de ce ultima definiție ştiințifică Ie-a unit într-un singur cuvânt: voința-sentiment.

Noi, oamenii artei scenice, recunoaştem adevărul acestei definiții noi şi prevedem aportul practic pe care ni-1 va aduce ea în viitor, dar nu ştim încă să ne apropiem de ea pe deplin. E nevoie de timp. Ne vom folosi deci de acest lucru nou numai în parte, pe oît ne e cunoscut iîn practică, iar pentru rest, ne vom mulțumi, un timp, cu definiția veche, îndelung încercată.

Nu văd, deocamdată, o altă ieşire din situație. Astfel, sunt nevoit să mă folosesc de ambele definiții ale motoarelor vieții psihice, atât de cea veche, cât şi de cea nouă, după cum mi se va părea potrivit mie mai uşor de însuşit în fiecare caz în parte. Dacă îmi va fi mai convenabil, într-un moment sau în altul, să am de-a face cu vechea definiție, adică să nu împart în două funcția inteligenței, să nu contopesc voința şi sentimentul, aşa voi face.

Oamenii de ştiință să-mi ierte această libertate. Ea e justificată prin calcule pur practice, care mă conduc în munca şcolară cu voi.

…anul 19..

Şi aşa, a spus Arkadie Nikolaevici, inteligentă, voința şi sentimentul său, după nouă definiție, reprezentarea, raționamentul şi voința-sentiment căpăta în procesul creator un rol conducător.

El se mai intensifică şi prin faptul că fiecare dintre motoarele vieții psihice sunt, unul pentru altul, momeli care antrenează creația celorlalți membri ai triumviratului. Afară de asta, inteligentă, voința şi sentimentul nu pot exista singure, de

la sine, fără o susținere reciprocă. De aceea, ele acționează împreună, simultan, într-o strânsă dependentă una de alta (in-teligență-voință-sentiment, sentiment-voință-inteligență, voință-sentiment-in-teligență) şi asta sporeşte însemnătatea şi rolul conducător al motoarelor vieții psihice.

Punând la muncă inteligența, atragem în creație şi voința şi sentimentul. Sau, vorbind ân limbajul nou, reprezentarea unui lucru provoacă în chip firesc raționamentul în legătură cu acel lucru.

Unul şi altul atrag în muncă voința-sentiment.

Numai printr-o muncă comună, prietenească a tuturor motoarelor vieții psihice noi creăm liber, sincer, nemijlocit, organic, nu pornind de la o persoană străină, ci de la a noastră, pe riscul şi pe răspunderea propriei noastre conştiințe, în situațiile propuse ale vieții rolului.

într-adevăr, când un artist adevărat rosteşte monologul lui Hamlet „A fi sau a nu fi", el expune oare numai formal gândurile străine ale autorului şi îndeplineşte acțiunile exterioare indicate lui de regizor ? Nu, el dă mult mai mult şi se introduce în cuvintele rolului pe el însuşi: reprezentările lui proprii despre viață, sufletul lui, sentimentul şi voința lui. În aceste momente artistul este sincer emoționat de amintirile propriei lui vieți trăite, analoagă cu viața, gândurile şi sentimentele rolului.

Un asemenea actor nu vorbeşte pe scenă în numele inexistentului Hamlet, ci în numele său propriu, pus în situațiile propuse ale piesei. Gândurile, sentimentele, reprezentările, raționamentele străine se transformă în ale sale personale. El rosteşte cuvintele nu numai pentru ca alții să asculte textul rolului şi să-1 înțeleagă, actorul are nevoie ca spectatorii să simtă atitudinea lui interioară față de ceea ce rosteşte, are nevoie ca ei să dorească acelaşi lucru pe care-1 doreşte voința lui creatoare.

În acest moment toate motoarele vieții psihice se unesc şi încep să depindă unul de altul. Această dependență, această acțiune reciprocă şi legătura strânsă între o forță creatoare şi celelalte sunt foarte importante în cauza noastră şi ar fi o greşeală să nu ne folosim de ele pentru scopurile noastre practice.

De aici, psihotehnică corespunzătoare. Bazele ei constau în faptul că, prin acțiunea reciprocă a membrilor triumviratului, atât fiecare membru al lui, cât şi toate elementele aparatului creator al artistului sunt stimulate firesc, organic la acțiune.

Uneori motoarele vieții psihice intră în activitate toate deodată de la sine, brusc, subconştient, în afară de voința noastră. În aceste izbutite momente întâmplătoare, trebuie să te dăruieşti tendinței fireşti, creatoare, atunci ivite, a motoarelor vieții psihice. Dar cum să procedezi, când inteligența, voința şi sentimentul nu răspund la chemarea creatoare a artistului ?

În aceste cazuri, trebuie să te foloseşti de momeli. Ele există nu numai la fiecare dintre elemente, dar şi în fiecare dintre motoarele vieții psihice.

Nu le stimulați pe toate dintr-o dată. Opriți-vă asupra unuia dintre ele, să zicem inteligența. Ea e cea mai înțelegătoare dintre toate, mai ascultătoare decât celelalte motoare : ea se va supune cu plăcere poruncii. În acest caz, artistul capătă de la concepția formală a textului o reprezentare corespunzătoare şi începe să vadă despre ce vorbesc cuvintele.

La rândul său, reprezentarea provoacă un raționament corespunzător propriu. El creează ideea care nu e seacă, formală, ci însuflețită de reprezentări, iar ideea stimulează firesc voința-sentiment.

în scurta noastră practică avem multe exemple care ilustrează acest proces. Aduceți-vă aminte numai de felul cum ați însuflețit exercițiul „cu nebunul", de care erați

plictisiți. Inteligență 1-a invocat pe „dacă" şi situațiile propuse, ele au creat reprezentări şi raționamente noi emoționante şi,, pe urmă, toate la un loc au stimulat voința-sentiment. Ca urmare, noi am jucat minunat exercițiul. Cazul acesta e un exemplu bun pentru munca de inițiere a inteligenței în stimularea procesului creator.

Dar te poți apropia de piesă, de studiu şi de rol, pe alte căi, adică pornind de la sentiment, cu toate că el e foarte capricios şi nestatornic.

E o mare fericire dacă emoția va răspunde deodată la chemare. Atuncî totul se va rândui de la sine, pe căi fireşti : va apare şi reprezentarea, se Va crea raționamentul care o va cântări, iar toate împreună vor stimula voința. Cu alte cuvinte, prin sentiment, toate motoarele vieții psihice vor începe să lucreze dintr-o dată.

Dar ce e de făcut dacă asta nu se va întâmpla de la sine, dacă sentimentul nu va răspunde la chemare şi va rămâne inert ? Atunci trebuie să te adresezi celui mai apropiat membru al triumviratului : voinței.

La ce momeală să recurgi ca să trezeşti emoția care a ațipit ?

Cu timpul, veți afla că această momeală şi stimulent e tempo-ritmul.

Rămâne să rezolvăm problemă : cum să antrenăm la creație voința ațipită.

Cum s-o antrenăm la acțiune creatoare ?

52 Prin temă, am amintit eu. Ea influențează nemijlocit asupra dorinței creatoare, adică asupra voinței.

53 Depinde ce fel de temă e. Una puțin atrăgătoare nu influențează. O temă ca asta trebuie apropiată de sufletul artistului pe cale artificială. Trebuie s-o asculți, s-o însuflețeşti, s-o faci interesantă, emoționantă. Şi, dimpotrivă, o temă atrăgătoare posedă o putere de influență directă, nemijlocită. Dar... nu asupra voinței. Atracția e, înainte de toate, un domeniu al emoției, nu al dorinței, de aceea ea influențează pe cale directă asupra sentimentului. în creație, trebuie la început să fii atras şi să simți, iar pe urmă abia, să vrei. Iată de ce trebuie să recunoaştem că influența temei asupra voinței nu este directă, ci indirectă.

54 Dumneavoastră ați binevoit să spuneți că, după nouă definiție,, voința este nedespărțită de sentiment. înseamnă că, dacă tema influențează asupra sentimentului, atunci ea stimulează în mod firesc, simultan şi voința, 1-a prins Govorkov pe Torțov.

- întocmai. Voința-sentiment are două aspecte. În unele cazuri emoția predomină asupra dorinței, iar în altele, dorința, fie şi forțată, asupra emoției. De aceea unele teme acționează mai mult asupra voinței decât asupra sentimentului, iar altele, dimpotrivă, intensifică sentimentul în paguba voinței.

Dar... aşa sau altfel, pe cale indirectă sau directă, tema influențează asupra voinței noastre, ea e o momeală minunată, iubită de noi, e stimulentul dorinței creatoare şi de ea ne folosim cu stăruință.

Va să zică vom continua, ca în trecut, să ne folosim de temă pentru a influența indirect asupra voinței-sentiment.

Arkadie Nikolaevici a continuat după o pauză oarecare :

Justețea recunoaşterii faptului că motoarele vieții psihice sunt inteligența (reprezentarea şi raționamentul), voința şi sentimentul ne e confirmată de însăşi natura care creează adesea personalități artistice de ordin emoțional, volitiv sau intelectual.

Artiştii de primul tip, la care predomină sentimentul asupra voinței şi inteligenței, când îi joacă pe Romeo sau pe Othello, subliniază latura emoțională a rolurilor.

Artiştii de al doilea tip, în a căror muncă creatoare predomină voința asupra sentimentului şi inteligenței, subliniază, când îi joacă pe Mâcbeth sau pe Brand, ambiția

acestora sau aspirațiile lor religioase.

Dar artiştii de al treilea tip, în a căror natură creatoare inteligența predomină asupra sentimentului şi voinței, jucând pe Hamlet sau pe Nat-han cel înțelept, acordă, fără voie, rolurilor o nuanță intelectuală rațională, mai puternică decât se cuvine.

Totuşi, predominarea unuia dintre cele trei motoare ale vieții psihice nu trebuie să înăbuşe de loc pe ceilalți membri ai triumviratului. E nevoie de o armonioasă corelațiune a forțelor motrice ale sufletului nostru.

După cum vedeți, arta noastră recunoaşte atât creația emoțională, creația volitivă, cât şi pe cea intelectuală, în care sentimentul, voință sau inteligența joacă un rol conducător.

Noi făgăduim numai munca izvorâtă dintr-un calcul sec actoricesc. Numim un asemenea joc rece, rațional.

După o pauză solemnă, Arkadie Nikolaevici a încheiat lecția cu următoarea tiradă :

Sunteți acum bogați, dispuneți de o grupă mare de elemente cu ajutorul cărora se poate trăi „viața spiritului omenesc" al rolului. Asta e arma voastră interioară, armata voastră de luptă pentru interpretarea creatoare. Mai mult decât atât, ați găsit în voi trei conducători de oşti, care îşi pot conduce regimentele la luptă.

Asta e o realizare mare şi vă felicit!

XIII - LINIA TENDINȚELOR MOTOARELOR VIEȚII PSIHICE

…anul 19..

55 Regimentele să fie gata de luptă ! Conducătorii de oşti să fie la posturi! Porniți 1

56 Cum să pornim ?

57 Închipuiți-vă că am fi hotărât să montăm o piesă minunată, în care fiecăruia dintre voi i s-ar fi făgăduit un rol strălucitor. Ce-ați face, venind acasă de la teatru, după prima voastră lectură ?

- Aş juca ! a declarat Viunțov.

Puşcin a spus că el ar începe să aprofundeze serios rolul. Malolet-kova, că s-ar aşeza într-un colț şi s-ar strădui „să-1 simtă". Eu, învățat de experiența amară a spectacolului experimental, m-aş fi abținut de la asemenea ispite primejdioase şi aş fi început cu „magicul" sau un alt „dacă", cu situațiile propuse, cu tot felul de alte visări. Pasă s-ar fi apucat să împartă rolul pe fragmente.

- într-un cuvânt - a spus Torțov - fiecare dintre voi, pe o cale sau alta, s-ar fi străduit să pătrundă în creierul, în inimă, în dorințele per sonajului, să stimuleze în propria lui memorie emoțională amintiri ana- loage cu rolul, să-şi compună o reprezentare şi un raționament propriu despre viața personajului, să atragă voința-sentiment. Voi v-ați fi strecurat în sufletul rolului cu antenele sufletului vostru, ați fi tins spre el cu mo toarele vieții voastre psihice.

În cazuri foarte rare, inteligentă, voința şi sentimentul artistului cuprind toate dintr-o dată chintesența operei noi, sunt stimulate în mod creator de ea şi creează, într-un elan fierbinte, starea interioară necesară pentru muncă.

De cele mai multe ori textul literar se însuşeşte de către inteligență (intelect) doar într-o anumită măsură ; emoția (sentimentul) îl cuprinde parțial şi provoacă elanuri

de dorință (voință) sporadice, îmbucătățite.

Sau, vorbind potrivit noii definiții, în prima perioadă de cunoaştere a operei poetului se creează o reprezentare vagă şi o foarte superficială judecare rațională a piesei. Vpința-sentiment răspunde de asemenea parțial, nesigur, la primele impresii şi atunci se creează o senzație interioară a vieții rolului „în general".

Un alt rezultat nici nu se poate aştepta, deocamdată, dacă sensul adevărat al vieții rolului e înțeles schematic de către artist. În majoritatea cazurilor, chintesența rolului ajunge în adâncimea conştiinței abia după o muncă îndelungată, după studierea operei, după ce s-a parcurs aceeaşi cale creatoare pe care a străbătut-o însuşi autorul piesei.

Dar se întâmpla ca la prima lectură textul literar să nu fie perceput în nici un chip de inteligența actorului, să nu primească nici un fel de răspuns din partea voinței şi sentimentului şi să nu creeze nici un fel de reprezentare, nici un fel de raționament despre opera citită. Aşa se întâmpla adesea la primul contact cu o operă impresionistă ori simbolistă.

Atunci trebuie să împrumuți raționamente străine, să pricepi textul literar cu un ajutor dinafară şi să pătrunzi intens în el. După o muncă perseverentă se creează, în sfârşit, o oarecare reprezentare slabă, un raționament care nu e de sine stătător şi care, pe urmă, se dezvoltă treptat. Până la urmă se izbuteşte, într-o măsură sau alta, să se atragă în muncă voința-sentiment şi toate motoarele vieții psihice.

în prima perioadă, atâta vreme cât scopul nu e clar, curentele invizibile care te împing înainte se găsesc într-o stare embrionară. Momentele separate ale vieții rolului, prinse de artist la primul contact cu piesă, provoacă elanuri puternice în tendința motoarelor vieții psihice.

Ideea, dorințele se manifestă prin impulsuri. Ele ba apar, ba pier, ba se nasc şi dispar din nou.

Dacă ar fi să reprezentăm grafic aceste linii care purced din motoarele vieții psihice, atunci ar apărea nişte întreruperi, nişte fragmente şi liniuțe.

Pe măsură ce rolul e cunoscut mai departe şi scopul lui principal e mai adânc înțeles, liniile tendinței motoarelor vieții psihice se împlinesc treptat.

Atunci putem să vorbim despre apariția începutului creației.

- De ce asta ?

în loc de răspuns, Arkadie Nikolaevici a început deodată să-şi agite mâinile, capul şi tot trupul şi pe urmă m-a întrebat:

- Mişcările mele se pot oare numi dans ?

Noi am răspuns negativ.

După aceea, Arkadie Nikolaevici s-a aşezat şi a început să facă tot felul de mişcări, care se înlănțuiau una de alta şi creau o linie neîntreruptă.

58 Dar din asta se poate crea un dans ? a întrebat el.

59 Se poate, am răspuns noi în cor.

Arkadie Nikolaevici a început să fredoneze nişte note izolate, cu opriri lungi între ele.

60 Asta se poate numi un cântec ? a întrebat el.

61 Nu.

62 Dar asta ? şi a scos câteva note melodioase care se înlănțuiau una de alta.

63 Se poate !

Arkadie Nikolaevici a început să mâzgălească o foaie de hârtie cu linii, liniuțe, puncte, linii sinuoase, izolate, la întâmplare şi ne-a întrebat:

64 Puteți să numiți asta un desen ?

65 Nu.

66 Dar din asemenea linii se poate alcătui ceva ?

Arkadie Nikolaevici a făcut câteva linii lungi, frumoase, şerpuitoare.

67 Se poate.

68 Vedeți dar că orice artă are nevoie, înainte de toate> de o linie neîntreruptă ?

69 Vedem !

70 Şi arta noastră are nevoie de o linie neîntreruptă. Iată de ce am şi spus că atunci când liniile care arată tendința motoarelor vieții psihice se împlinesc, adică vor deveni neîntrerupte, atunci vom putea vorbi despre creație.

71 Scuzați-mă, vă rog, dar parcă poate să existe în viață, şi cu atât mai mult pe scenă, o linie continuă care să nu se întrerupă nici un minut ? se legă Govorkov de cele spuse.

72 O asemenea linie poate exista, dar nu la un om normal, ci la un nebun ; ea se cheamă idee fixe '. În ceea ce-i priveşte pe oamenii sănătoşi, pentru ei unele întreruperi sunt normale şi obligatorii. Aşa cel puțin ni se pare nouă. Însă, în momentul întreruperii, omul nu moare, ci trăieşte, de aceea una dintre liniile vieții continuă să dureze în el, a explicat Torțov.

73 Ce fel de linie ?

74 Asta întreabă-i pe savanți. Să ne înțelegem că de acum încolo să socotim că linie normală, neîntreruptă, pentru om acea linie în care există mici întreruperi obligatorii.

La sfârşitul lecției, Arkadie Nikolaevici a explicat că noi avem nevoie nu numai de o singură linie de acest fel, ci de o serie întreagă, adică de liniile născocirilor imaginației, de liniile atenției, obiectelor, logicii şi consecvenței, fragmentelor şi temelor, dorinței, tendinței şi acțiunii, de momentele continui ale adevărului, credinței, ale amintirilor emoționale, ale comunicării, adaptării şi altor elemente necesare creației.

Dacă se va întrerupe linia acțiunii pe scenă, înseamnă că rolul, piesa, spectacolul s-au oprit. Dacă acelaşi lucru'se va întâmpla cu linia motoarelor vieții psihice, fie, de pildă, cu gândirea (inteligența), omul-artist nu va fi în stare să-şi formeze reprezentarea şi raționamentul în legătură cu -ceea ce spun cuvintele textului, înseamnă că el nu va înțelege ce face şi ce vorbeşte pe scenă, în rol. Dacă însă se va opri linia voinței-sentimen-tului, omul-artist şi rolul lui vor înceta să dorească şi să trăiască.

Omul-artist şi omul-rol trăiesc toate aceste linii aproape fără întrerupere pe scenă. Aceste linii dau viață şi mişcare personajului interpretat de el. De cum ele se întrerup, viața rolului încetează, se paralizează sau moare. O dată cu apariția liniei, rolul prinde din nou viață.

O asemenea alternanță de eclipse şi însuflețiri nu e normală. Rolul cere o permanentă viață pe o linie aproape neîntreruptă.

…anul 19..

75 La ultima lecție ați recunoscut că, atât în teatru, cât şi în orice altă artă, e nevoie, înainte de toate, de o linie unitară, neîntreruptă, a spus astăzi Arkadie Nikolaevici. Vreți să vă arăt cum se creează ea ?

76 Sigur că da ! l-au rugat elevii.

77 Povestește-mi cum ți-ai petrecut dimineața de astăzi, din clipa în care te-ai trezit ? s-a adresat el lui Viunțov.

Neastâmpăratul băiat s-a concentrat în chip caraghios şi s-a gândit adânc, ca să

răspundă la întrebare. Dar n-a izbutit să-şi îndrepte atenţia în urmă asupra ceasurilor trecute ale zilei de azi. Ca să-1 ajute, Arkadie Nikolaevici i-a dat următorul sfat:

- Ca să-ţi aduci aminte trecutul, nu-1 lua de la capăt, venind spre prezent, ci, dimpotrivă, porneşte de la prezent, îndepărlîndu-te spre trecu tul de care îţi aduci aminte. Coborî uşor în trecut, mai ales în cazurile în care e vorba de un trecut apropiat.

Viunţov n-a înţeles dintr-o dată cum se face asta, de aceea Arkadie Nikolaevici i-a venit în ajutor. El a spus :

78 Acum stau de vorbă cu dumneata aici, în clasă. Dar ce-ai făcut până adineauri ?

79 Mi-am schimbat hainele.

80 Această schimbare a hainelor nu e un proces prea mare,. de sine stătător. În el sunt ascunse momente scurte, izolate, de dorinţă, de tendinţă, acţiune etc, fără de care nu se poate îndeplini tema curentă dată. Schimbarea hainelor ţi-a lăsat amintirea unei linii scurte din viaţa dumi-tale. Câte teme, atâtea procese pentru îndeplinirea lor şi tot atâtea linii scurte ale vieţii rolului. Iată, de pildă:

81 Ce s-a întâmplat înainte de a-ţi fi schimbat hainele ?

82 Am fost la scrimă şi la gimnastică.

83 Dar înainte ?

84 Am fumat la bufet.

85 Şi înainte de asta ?

86 Am fost la canto.

87 Toate acestea sunt linii scurte ale vieţii dumitale, care lasă urme în memorie, â observat Arkadie Nikolaevici.

Astfel, scoborînd din ce în ce mai adânc în trecut, Viunţov a ajuns la momentul trezirii lui de astăzi şi la începutul zilei.

- A rezultat o serie lungă de linii scurte ale vieţii trăite de dumneata astăzi, în prima jumătate a zilei, începând din clipa în care te-ai trezit şi isprăvind cu clipa de faţă. În memoria dumitale s-a păstrat amin tirea lor.

Ca să le fixezi mai bine, repetă de câteva ori, în aceeaşi ordine, ceea ce ai făcut acum, a propus Arkadie Nikolaevici.

După ce şi această poruncă a fost îndeplinită, el a recunoscut că Viunţov nu numai că-şi amintea trecutul zilei de astăzi, dar că şi-1 şi fixase în memorie.

- Acum repetă de câteva ori acelaşi efort de aducere aminte a unui trecut apropiat, dar în direcţie inversă, adică începe cu clipa trezirii ca să ajungi până la aceea pe care o trăieşti acum.

Viunţov a îndeplinit şi această poruncă şi nu numai o singură dată, ci de mai multe ori.

- Acum, spune-mi - i s-a adresat Arkadie Nikolaevici - nu simţi oare că toate aceste amintiri şi munca dumitale ţi-au lăsat o urmă de re prezentare, în gând sau în sentiment, a unei linii destul de lungi a vieţii dumitale de astăzi ? Ea este împletită nu numai din amintiri despre acţiuni şi comportări izolate ale dumitale într-un trecut apropiat, dar şi dintr-o serie de sentimente, gânduri, senzaţii etc. pe care le-ai trăit.

Viunţov nu înţelese mult timp întrebarea. Elevii, şi eu împreună cu ei, i-am explicat:

- Nu înţelegi că, dacă te uiţi înapoi, îţi aduci aminte de o serie în

treagă de treburi cunoscute, cotidiene, curente, care se perindă într-o în şiruire obişnuită ? Dacă însă îți încordezi şi mai tare atenția şi te con centrezi asupra trecutului apropiat, atunci o să-ți aduci aminte nu numai de linia exterioară a vieții zilei de astăzi, dar şi de cea interioară. Ea lasă o dâră neclară, care se aşterne în urma noastră întocmai ca o trenă.

Viunțov tăcea. Se vedea că s-a încurcat de tot. Arkadie Nikolaevici 1-a lăsat în pace şi mi s-a adresat mie:

- Dumneata ai înțeles cum se poate da viață primei jumătăți a li niei vieții zilei de astăzi. Fă acelaşi lucru pentru a doua jumătate, netrăită încă astăzi, mi-a propus el.

88 De unde să ştiu eu ce se va întâmpla cu mine într-un viitor apropiat ? nu mă dumeream eu.

89 Cum ? Dumneata nu ştii că după lecția mea mai ai şi alte cursuri şjj că pe urmă te vei duce acasă, că acolo vei sta la masă ? Oare n-ai nici Un fel de planuri pentru deseară : să te duci la nişte cunoscuți, la teatru, la cinema, la o conferință ? Nu ştii dacă intențiile dumitale se vor realiza sau nu, însă poți să presupui ceva.

90 Sigur că da, am fost eu de aceeaşi părere.

91 Dacă e aşa, atunci înseamnă că ai ceva în vedere pentru a doua jumătate a zilei de astăzi! Nu simți oare dumneata că şi în ea se întinde mai departe linia continuă a viitorului cu grijile, cu obligațiile, bucuriile şi neplăcerile lui, la al căror gând dispoziția dumitale actuală scade sau creşte ?

Şi în această previziune a viitorului există mişcare, iar acolo unde e mişcare, se desenează şi linia vieții. N-o simți oare când te gândeşti la ce te aşteaptă de acum înainte ?

92 Fireşte că simt ceea ce spuneți.

93 Uneşte această linie cu cea dinainte, ai în vedere şi pe cea prezentă şi vei obține o singură linie mare, continuă, care trece de-a lungul trecutului, prezentului şi viitorului zilei dumitale de astăzi, care se întinde neîntrerupt din momentul trezirii de dimineață până la somnul de seară. înțelegeți oare acum cum din liniile mici, izolate ale vieții voastre se compune o singură linie mare, continuă a vieții unei zile întregi ?

Acum închipuie-ți - a continuat să explice Arkadie Nikolaevici -■ că ți s-a încredințat rolul lui Othello ca să-1 pregăteşti într-o săptămână. Nu simți oare că toată viața dumitale în acest timp se reduce la un singur lucru : să ieşi la capăt cu cinste dintr-o însărcinare atât de grea ? Ea ți-ar ocupa în întregime toate cele şapte zile, în care timp te-ar stăpâni o singură grijă : să realizezi acest teribil spectacol.

94 Sigur, am recunoscut eu.

95 Nu simți oare că şi în această imagine sugerată de mine se ascunde linia continuă a vieții unei săptămâni întregi, linie şi mai lungă de-cît în exemplul anterior, închinată pregătirii rolului lui Othello ? întrebă Torțov. Dacă există linia zilei, săptămânii, atunci de ce să nu fie şi o linie a lunii, a anului, şi, în sfârşit, a întregii vieți ?

Aceste linii mari se compun de asemenea din multe altele mici.

Absolut acelaşi lucru se petrece cu fiecare piesă şi fiecare rol. Şi acolo liniile mari se nasc din multe linii mici; şi pe scenă ele pot să cuprindă diferite etape ale zilei, săptămânii, lunii, anului şi întregii vieți.

În realitatea cotidiană, această linie e împletită de însăşi viața, iar în piesă e creată de născocirea artistică a poetului, apropiată de adevăr.

Dar linia nu e marcată de el complet, neîntrerupt, pentru toată viața rolului, ci numai parțial, cu mari întreruperi.

96De ce ? nu înțelegeam eu.

97 Noi am vorbit despre faptul că dramaturgul nu redă toată viața piesei şi a rolului, ci numai acele momente ale lor care se arăta şi se petrec pe scenă. Dramaturgul nu descrie multe din lucrurile care se petrec dincolo de decorurile care înfățişează pe scenă locul de acțiune al piesei. Dramaturgul trece adesea sub tăcere ceea ce s-a petrecut în culise, adică faptul care stârneşte comportările personajelor interpretate de actori pe scenă. Noi singuri trebuie să creăm, cu născocirile imaginației noastre, ceea ce n-a fost creat de autor în exemplarul tipărit al piesei. Fără asta, n-o să obții pe scenă completa „viață a spiritului omenesc" a artistului în rol, ci o să ai de-a face doar cu fragmente izolate.

Pentru trăire, e nevoie de o linie (relativ) completă a vieții rolului şi piesei.

În linia vieții rolului sunt inadmisibile scăpările şi omisiunile, nu numai pe scenă, dar şi în culise. Ele întrerup viața personajului interpretat şi creează în ea momente goale, moarte. Aceste momente se umplu cu gîn-durile şi sentimentele străine de rol ale omului-artist, care n-au legătură cu ceea ce joacă el. Asta îl împinge pe o pantă falsă - în domeniul vieții lui personale.

Să zicem, de pildă, că joci exercițiul arderii banilor ; conduci perfect linia vieții rolului; te duci la chemarea nevestii în sufragerie, ca să vezi cum face baie copilului. Dar, ducându-te acolo, te întâlneşti cu o cunoştință sosită acum de departe şi care a intrat prin protecție în culise. Afli de la ea o întâmplare foarte hazlie, care s-a petrecut cu o rudă a dumitale apropiată. Intri, abia stăpânindu-ți râsul, ca să joci scena arderii şi pauza „tragicului lipsit de acțiune".

înțelegi şi dumneata că asemenea intercalări străine în linia rolului nu slujesc piesa şi nu te ajută pe dumneata. înseamnă că nici în culise nu e permisă întreruperea liniei rolului. Dar mulți actori nu pot juca rolul pentru ei înşişi în culise. Să nu joace, dar să se gândească cum ar fi procedat ei, dacă s-ar fi aflat în condițiile personajului zugrăvit. Rezolvarea acestei probleme, ca şi a altora privitoare la rol, sunt obligatorii pentru fiecare artist la fiecare spectacol. Pentru asta vine artistul la teatru şi iese în fața publicului. Dacă artistul va pleca de la teatru fără să fi făcut față astăzi sarcinii obligatorii pentru el, trebuie să socotim că el nu şi-a îndeplinit îndatoririle.

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici a început lecția cerând tuturor să treacă pe scenă, să se aşeze cât mai comod în „salonul Maloletkovei" şi să vorbească fiecare despre ceea ce îi va trece prin minte.

Elevii s-au aşezat în jurul mesei rotunde şi pe lângă perete, sub becurile electrice prinse acolo.

Rahmanov se agita mai mult decât toți, fapt din care am dedus că se punea în scenă o nouă născocire de-a lui.

În timpul discuției noastre generale, din diferite colțuri ale scenei se aprindeau şi se stingeau becuri. Am observat că ele se aprindeau ori lângă cel care vorbea, ori lângă cal despre care se vorbea. De pildă, era de ajuns ca Rahmanov să scoată un cuvânt şi becul se aprindea lângă el. Era destul să aminteşti de un lucru de pe masă şi deasupra ei se aprindea o lumină ş.a.m.d.

N-am putut să găsesc explicația unui singur lucru - aprinderea luminii dincolo de odaia unde ne aflam : în sufragerie, în sală şi în celelalte încăperi alăturate. S-a dovedit mai târziu că această lumină ilustra ceea ce se găsea dincolo de limitele salonului nostru. Aşa, de pildă, becul din coridor se aprindea la amintirea trecutului,

becul din sufragerie se aprindea când se vorbea despre ceea ce se petrecea în prezent dincolo •de marginile odăii noastre. Becul din salonul „apartamentului Maloletko-vei" se lumina când se visă despre viitor. Am observat, de asemenea, că luminile se aprindeau fără întrerupere: nu se stingea bine un bec şi se aprindea altul. Torțov ne-a explicat că aprinderea luminilor ilustra continuă schimbare a obiectelor, care are loc fără oprire, logic, consecvent sau întâmplător, în viața noastră.

- Acelaşi lucru trebuie să se petreacă şi la spectacol, în interpreta rea unui rol, explica Torțov. Important e ca pe scenă obiectele să se succeadă fără întrerupere şi că ele să creeze o linie continuă. Această linie trebuie să se întindă aici, pe scenă, de partea noastră a rampei şi să nu treacă colo, de cealaltă parte, în sală.

Viața omului sau a rolului e un schimb neîntrerupt de obiecte, de cercuri de atenție, ba în viața reală care ne înconjoară, ba pe planul amintirilor din trecut, ba pe planul visurilor de viitor, dar numai în sala de teatru nu. Această continuitate a liniei e extrem de importantă pentru artist şi trebuie s-o întăriți în voi.

Am să vă arăt acum, cu ajutorul jocurilor de lumină, cum trebuie să se desfăşoare neîntrerupt linia vieții la actor în decursul întregului rol.

- Treceți în stal, ne-a spus Torțov, iar Ivan Platonovici să se ducă în cabina electrică şi să-mi ajute.

Iată ce piesă voi juca. Astăzi este aici o licitație. Se vând două tablouri de Rembrandt. În aşteptarea cumpărătorilor, noi stăm la o masă rotundă cu expertul în pictură şi ne înțelegem asupra prețului care trebuie cerut pe tablouri. Trebuie să examinăm ba un tablou, ba altul.

(Becurile din cele două părți ale odăii se aprindeau şi se stingeau alternativ, în timp ce lampa din mâinile lui Torțov se stinsese.)

Trebuie de asemenea să comparăm în gând tablourile de iată cu altele originale ale lui Rembrandt, din muzeele noastre şi din străinătate.

(Lampa din vestibul, care ilustra tablourile imaginate din muzee, ba se aprindea, ba se stingea, alternând cu două lămpi de perete care reprezentau tablourile imaginate în salon.)

Vedeți aceste becuri slabe care şi-au aprins deodată lângă intrarea principală. Acestea sunt cumpărătorii de rând. Atenția mi s-a oprit asupra lor şi îi întâmpin, dar fără însuflețire.

„Dacă vor veni numai asemenea clienți, nu voi izbuti să ridic prețul tablourilor !" mă gândesc eu. Sunt atât de cufundat în gândurile mele, încât nu observ pe nimeni şi nimic.

(Toate lămpile de până acum s-au stins, iar de sus a căzut asupra lui Torțov o rază mobilă de lumină, care ilustra micul cerc de atenție. Ea se mişca împreună cu el, atât timp cât Arkadie Nikolaevici se plimba neliniştit prin încăpere.)

Uitați-vă : toată scena şi odăile alăturate s-au umplut de lămpi noi, aprinse, de data asta mai mari. Aceştia sunt reprezentanții muzeelor din străinătate. Se înțelege că eu îi întâmpin cu un respect deosebit.

După aceea, Arkadie Nikolaevici ne-a zugrăvit atât primirea cumpărătorilor, cât şi licitația. Atenția lui s-a încordat şi mai puternic când a început lupta înverşunată între cumpărătorii importanți, care s-a isprăvit cu un scandal uriaş, redat printr-o orgie de lumini... Lămpile mari se aprindeau şi se stingeau toate dintr-o dată sau separat, ceea ce crea un tablou frumos, ca un final de apoteoză feerică. Ochii alergau în toate părțile.

- Am izbutit oare să vă ilustrez cum se creează o linie neîntreruptă de viață pe

scenă ? a întrebat Arkadie Nikolaevici.

Govorkov a declarat că Torțov n-a izbutit să demonstreze ceea ce a vrut:

98 Dumneavoastră, binevoiți să vedeți, ne-ați demonstrat absolut contrariul. Jocul de lumină ne vorbeşte nu despre continuitatea liniei, ci despre unele salturi necontenite.

99 Eu nu văd asta. Atenția actorului trece fără oprire de la un obiect la altul. Această schimbare permanentă a obiectelor atenției creează tocmai linia continuă. Dacă însă actorul se va agăța numai de un singur obiect şi în tot actul şi în toată piesa se.va ține de el fără să se desprindă, atunci nu va exista nici o linie a mişcării şi, chiar dacă ea s-ar forma, atunci ar fi linia unui nebun, care, cum v-am mai spus, se numeşte idee fixe.

Elevii au fost de partea lui Arkadie Nikolaevici şi au declarat că el a izbutit să le lămurească ideea.

- Cu atât mai bine! a spus el. Eu v-am arătat cum ar trebui să se întâmple întotdeauna pe scenă. Aduceți-vă aminte asta, pentru a putea face comparații între ceea ce se petrece în majoritatea cazurilor cu artiştii pe scenă şi ceea ce totuşi n-ar trebui să existe niciodată. Eu v-am ilustrat asta la timp, cu aceleaşi becuri. Ele se aprindeau rar pe scenă, în timp ce în sală se aprindeau aproape neîntrerupt.

Credeți oare că e normal ca viața şi atenția actorului să fie însuflețite pe scenă doar un minut şi apoi să slăbească acolo pentru un timp lung şi să treacă în public sau dincolo de marginile teatrului ? Apoi să se întoarcă din nou, ca iarăşi să dispară un timp îndelungat de pe scenă ?

Când e vorba de un asemenea joc, numai câteva momente ale vieții artistului pe scenă aparțin rolului, iar în restul timpului sunt străine de el. Arta n-are nevoie de un asemenea amestec de sentimente eterogene.

Învățați-vă, deci, să creați pe scenă linii (relativ) neîntrerupte pentru fiecare dintre motoarele vieții psihice şi pentru fiecare dintre elemente.

XIV - STAREA DE SPIRIT SCENICĂ

…anul 19..

Azi nu avem o lecție obişnuită, ci una care e anunțată printr-un afiş. Arkadie Nikolaevici a spus : '

- Spre ce tind oare liniile motoarelor vieții psihice, nou-născute ? Spre ce tinde pianistul în momentele de avânt artistic, când dă frâu liber sentimentului şi lasă creația să se desfăşoare nestingherit ? Spre pian$_r$ spre instrumentul lui. Spre ce se grăbeşte, în aceleaşi momente, pictorul ? Spre pânza, spre pensule şi culori, adică spre armele creației lui. Spre ce se avânta artistul, sau, mai bine zis, motoarele vieții lui psihice ? Spre ceea ce pun ele în mişcare, adică spre natura lui sufletească şi fizică, spre elementele lui sufleteşti. Inteligența, voința şi sentimentul dau alarma şi cu puterea, temperamentul şi capacitatea de convingere proprii lor mobilizează toate forțele interioare creatoare.

Aşa cum o tabără cufundată în somn se trezeşte brusc la semnalul de alarmă, tot aşa şi forțele sufletului nostru artistic se încordează dintr-o-dată şi se pregătesc în grabă pentru marşul creator.

Nesfârşitele născociri ale imaginației, obiectele atenției, comunicările,, temele, dorințele şi acțiunile, momentele de adevăr şi credința, amintirile emoționale, adaptările sie aşază în şiruri lungi.

Motoarele vieții psihice străbat aceste şiruri, stimulează elementele şi se molipsesc şi ele, mai puternic, de acest entuziasm creator.

Mai mult decât atât, ele iau de la „elemente" părticele din însuşirile lor naturale. Prin asta, inteligentă, voința şi sentimentul devin şi mai active. Ele sunt din ce în ce mai stimulate de născocirile imaginației, care fac piesă mai veridică şi temele mai întemeiate. Aceasta ajută motoarele, şi elementele să simtă mai bine în rol adevărul vieții şi să creadă în posibilitatea reală a ceea ce se petrece pe scenă. Toate luate la un loc provoacă trăirea şi necesitatea de comunicare cu personajele de pe scenă şi, pentru asta, sunt necesare adaptările.

într-un cuvânt, motoarele vieții psihice iau toate tonurile, culorile, nuanțele, dispozițiile elementelor printre ale căror şiruri trec. Conținutul lor sufletesc se îmbibă de ele.

La rândul lor, motoarele vieții psihice contaminează rândurile elementelor, nu numai cu energia, puterea, voința, emoția, ideea lor proprie, dar le transmit acele momente ale rolului şi ale piesei pe care le-au adus cu ele, care le-au entuziasmat la primul contact cu opera poetului, care le-au stimulat la creație. Ele altoiesc pe elementele acestea primii muguri ai sufletului rolului.

Din aceşti muguri se creează treptat, în sufletul interpretului, sentimentele artistului-rol. Sub aspectul acesta ele tind mereu înainte, ca şi regimentele bine pregătite, sub conducerea motoarelor vieții psihice.

100 Dar încotro se îndreaptă ? au întrebat elevii.

101 Undeva, departe... Acolo unde le cheamă intențiile imaginației, ale situațiilor propuse şi ale magicilor „dacă" ai pielei. Ele tind acolo unde le atrag temele creatoare, unde le împing dorințele, tendințele, acțiunile interioare ale rolului. Obiectele, adică personajele piesei, le atrag pentru a comunică: cu ele. Ele tind spre ceea ce e uşor să crezi pe scenă şi în operă poetului, adică spre adevărul artistic. Observați că toate aceste tentații se găsesc pe scenă, adică de partea asta a rampei, şi nu în sala de spectacol.

Cu cât pleacă mai departe şirurile de elemente, cu atât liniile tendințelor lor se strâng mai tare, se leagă parcă, în cele din urmă, într-un singur nod comun. Această contopire a tuturor elementelor artistului-rol într-o tendință comună creează acea stare interioară a artistului, extrem de importanța pe scenă, care în limbajul nostru se numeşte... Arkadie Nikolae-vici a arătat afişul atârnat în fața noastră, pe care scria :

STAREA DE SPIRIT SCENICĂ

102 Cum vine asta ? s-a speriat Viunțov.

103 Foarte simplu! am început să-i explic, ca să mă verific pe mine însumi. Motoarele vieții psihice se unesc cu elementele într-un singur scop comun al artistului-rol. Nu-i aşa ?

104 Aşa - dar cu două rectificări. Prima : ne aflăm încă departe de un singur scop fundamental comun, şi ele se unesc numai pentru căutarea lui mai departe, cu puteri unite.

A doua rectificare se referă la terminologie. Conform convenției/noi am numit până acum capacitățile artistice, talentul, calitățile naturale, chiar şi unele metode psihotehnice pur şi simplu „elemente". Aceasta a fost o denumire provizorie. Noi am admis-o numai pentru că era prea devreme ca să vorbim despre starea scenică. Acum însă, după ce am rostit acest cuvânt, vă declar că adevărata lor denumire este:

ELEMENTELE STĂRII DE SPIRIT SCENICE

105 Elementele... stării de spirit... scenice... Starea de spirit... scenică... îşi

băga Viunțov în cap cuvintele înțelepte.

106 Nu pot înțelege de fel ! a hotărât el în sfârşit, a oftat adânc, a ridicat din umeri şi a început să-şi Făvăşească părul cu desperare.

107 Nu e nimic de înțeles ! Starea de spirit scenică e o stare omenească aproape normală.

108 „Aproape" ?!

109 Ea e mai bună decât cea normală şi, în acelaşi timp, şi... mai rea.

110 De ce mai rea ?

111 Pentru că starea de spirit scenică, datorită condiției nefireşti a creației în fața publicului, ascunde în ea o părticică de influență specială a| teatrului şi a scenei, cu tendința lor de autodemonstrare, ceea ce nu există în starea de spirit normală omenească. Având în vedere asta, noi numim starea actorului pe scenă, nu pur şi simplu stare de spirit, ci adăugăm cuvântul scenică.

112 Şi pentru ce e mai bună starea de spirit scenică decât cea normală ?

113 Pentru că ea conține senzația singurătății în fața publicului, pe care n-o cunoaştem în viața reală. Aceasta e o senzație minunată. Țineți minte că ați recunoscut într-un timp că vă plictisiți să jucați vreme îndelungată într-un teatru gol ori la voi acasă, într-o odaie, în patru ochi cu partenerul. Am comparat atunci un asemenea joc cu cântatul într-o cameră ticsită de covoare şi mobile tapisate, care omoară acustică. Dar într-un teatru ticsjt de spectatori cu mii de inimi, care bat la unison cu inima artistului, se creează o rezonanță şi o acustică minunate pentru sentimentul nostru. Ca răspuns la fiecare moment de trăire autentică pe scenă, ne vin înapoi, din sală, ecouri, participare, simpatie, curente invizibile de la mii de oameni vii, emoționați, care creează împreună cu noi spectacolul. Spectatorii pot nu numai să-1 descurajeze şi să-1 sperie pe actor, dar şi să stimuleze în el o energie creatoare autentică. Ea îi dă o mare căldură sufletească, încredere în el şi în munca lui artistică.

Senzația ecoului a mii de suflete omeneşti care vine de la sala ticsită de spectatori îi dăruieşte cea mai mare bucurie pe care o poate avea un om.

Astfel, pe de o parte, creația în fața publicului îl stinghereşte pe artist, iar pe de altă parte, îl ajută.

Din păcate, o asemenea stare omenească justă, aproape în întregime firească, se creează foarte, foarte rar de la sine pe scenă. Când - în cazuri excepționale - iese un spectacol atât de izbutit sau numai unele momente izolate ale lui, actorul, întorcându-se în cabina lui, îşi spune: „Aş-

tăzi am fost în rol". Asta înseamnă că el a găsit întâmplător pe scenă o stare de spirit omenească aproape normală.

În asemenea momente excepționale, întregul aparat creator al artistului, toate piesele lui separate, toate, cum s-ar spune, „arcurile", „butoanele", „pedalele" acționează minunat, aproape la fel sau chiar mai bine decât în însăşi viața.

O asemenea stare de spirit scenică ne e necesară în cea mai mare măsură, deoarece numai cu ea se poate săvârşi o creație autentică. Iată de ce noi prețuim nemăsurat starea de spirit scenică. Acesta e unul dintre momentele principale ale procesului creator, pentru care s-au prelucrat elementele.

Ce fericire că dispunem de o psihotehnică care poate, la porunca noastră şi în chip spontan, să creeze starea de spirit scenică, care înainte apărea în noi numai întâmplător, ca un „dar de la Apollon" !

Iată de ce închei lecția cu felicitarea : voi ați atins astăzi o etapă foarte importantă în munca noastră şcolară : voi ați aflat ce e starea de spirit scenică.

…anul 19..

- În acele cazuri, din păcate foarte dese - a spus Arkadie Nikolae-vici -l în care pe scenă nu se creează starea de spirit scenică, actorul, în-torcmdu-se în cabină, se plânge: „Nu sunt inspirat, nu pot să joc astăzi!" Asta înseamnă că aparatul creator sufletesc al artistului nu lucrează bine sau e complet lipsit de acțiune şi că deprinderea mecanică, jocul superficial convențional, şabloanele, meşteşugul intră în dreptul lor. Ce provoacă o asemenea stare ? Poate că actorul s-a speriat de gaura neagră a deschiderii scenei şi asta a încurcat toate elementele stării lui ? Sau a ieşit în fața spectatorilor cu un rol nelucrat, în care nu crede, după cum nu crede nici în cuvintele pe care le rosteşte, nici în acțiunile pe care le face ? Asta creează în el o nesiguranță, o stare tulbure.

Dar se poate întâmpla să nu se fi pregătit cum se cuvine pentru creație, să nu-şi fi împrospătat un rol bine lucrat. Şi asta e necesar să se facă de fiecare dată, înaintea fiecărui spectacol. Dar în loc s-o facă, el a ieşit pe scenă şi a desenat exterior, formal, conturul rolului. E bine dacă acest lucru s-a făcut după un plan minuțios stabilit şi cu o tehnică desă-vîrşită a artei reprezentării. Şi această muncă poate fi numită creație, cu toate că nu se încadrează în şcoala noastră de artă.

Dar poate că actorul nu s-a pregătit pentru spectacol fiind bolnav sau pur şi simplu de lene, din pricina neatenției, din pricina grijilor şi neplăcerilor personale, care distrag atenția de la creație. Sau poate că el e dintre acei „artişti" care s-a obişnuit să debiteze rolul şi să fie afectat pentru amuzamentul publicului, neştiind să facă altceva. În toate cazurile înşirate până acum, alegerea şi calitatea elementelor stării sufleteşti sunt greşite. Nu e necesar să studiem fiecare dintre aceste cazuri în parte. E de ajuns să tragem o concluzie generală.

Ştiți că atunci când omul-artist iese pe scenă în fața unui public numeros, îşi pierde stăpânirea de sine din pricina spaimei, a zăpăcelii, a timidității, a răspunderii şi a greutăților. În aceste clipe el nu poate să vorbească, să se uite, să asculte, să gândească, să vrea, să simtă, să umble, să acționeze omeneşte. Apare în el o necesitate nervoasă să-i satisfacă pe spectatori, şi, pentru amuzamentul lor, să se arate pe el însuşi pe scenă, să-şi ascundă starea sufletească prin afectare.

În asemenea clipe, elementele actorului parcă se destrăma şi trăiesc izolat unul de altul : atenția - de dragul atenției, obiectele - de dragul obiectelor, sentimentul adevărului - de dragul sentimentului adevărului, adaptarea - de dragul adaptării etc. Sigur că un asemenea fenomen e anormal. Normal e însiă ca la omul-artist, ca şi în viața reală, elementele care creează starea omenească să fie inseparabile.

În momentul creației, elementele trebuie să fie la fel de inseparabil* când e vorba de o justă stare interioară scenică, care nu diferă aproape cu nimic de cea din viață. Aşa se şi întâmpla când starea actorului pe scenă e justă. Din nenorocire, starea scenică, datorită condițiilor anormale ale creației, e nestatornică. Cum o tulburi, toate elementele îşi pierd legătura lor comună, încep să trăiască sîeparat unul de altul, de la sine şi pentru sine. Atunci artistul acționează pe scenă, dar nu în direcția de care are nevoie rolul, ci pur şi simplu ca să „acționeze". Artistul comunică, dar nu cu acela cu care trebuie să comunice, potrivit piesei, ci... cu spectatorii, pentru amuzamentul lor ; sau actorul se adaptează, dar nu ca să trarîs-mită mai bine partenerului gândurile sau sentimentele lui proprii, ana-loage cu rolul, ci ca să strălucească prin subtilitatea tehnică a .măiestriei lui actoriceşti şi aşa mai departe. Atunci oamenii interpretați de artişti se mişcă pe scenă, mai întâi fără unele însuşiri sufleteşti sau fără altele, apoi fără nici un fel de însuşiri sufleteşti necesare omului-rol. Unii dintre aceşti oameni nerealizați sunt

lipsiți de sentimentul adevărului şi al credinței în ceea ce fac, altora le lipseşte atenția necesară la ceea ce rostesc sau le scapă obiectul, fără care se pierde sensul şi posibilitatea de a comunica cu adevărat. Iată de ce acțiunile unor asemenea hibrizi creați pe scenă sunt moarte şi nu simți în ele nici imagini omeneşti vii, nici viziuni, nici dorințe şi tendințe interioare, fără de care nu se poate naşte în sufletul actorului voința-sentiment.

Ce s-ar fi întâmplat dacă şi în natura noastră fizică exterioară ar fi existat asemenea lipsuri, dacă ele ar deveni vădite şi personajul creat ar umbla pe scenă fără urechi, fără degete, fără dinți ? Cred că nu ne-am împăca uşor cu asemenea monstru. Dar lipsurile naturii interioare nu sunt

vizibile ochiului. Ele nu sunt văzute de către spectatori, ci sunt numai simțite inconştient de către ei. Ele sunt înțelese numai de cunoscătorii subtili ai artei noastre.

Iată de ce un spectator obişnuit spune: „Parcă totul e bine, dar nu te cucereşte!" Iată de ce spectatorul nu răspunde la un asemenena joc al actorilor, nu aplaudă şi nu mai vine şi a doua oară să vadă spectacolul. Toate aceste devieri, şi altele încă şi mai rele, ne amenință permanent pe steenă şi fac starea noastră scenică nestatornică.

Mai mult decât atât, primejdia sporeşte prin faptul că zămislirea unei stări sufleteşti nejuste se săvârşeşte cu o uşurință şi o repeziciune neobişnuite, care scapă oricărui control. E de ajuns să accepți, într-o stare de spirit scenică just creată, un singur element nejust şi el va atrage nu-maidecît după sine celelalte elemente nejuste, şi va denatura starea sufletească datorită căreia e posibilă creația.

Verificați spusele mele : creați-vă pe scenă starea în care toate părțile componente, ca o orchestră armonioasă, lucrează prieteneşte; înlocuiți unul dintre aceste elemente juste cu un altul nejust şi uitați-vă ce falsitate va rezulta din asta.

De exemplu, închipuiți-vă că interpretul rolului va găsi în imaginația lui o născocire în care ou poate nici el să creadă. Atunci, inevitabil, se va crea o autoînşelare, o minciună, care va dezorganiza starea sufletească justă. Acelaşi lucru se întâmpla şi cu alte elemente.

Sau să admitem că actorul, pe scenă, se uită la obiect, dar nu-1 vede. Din această pricină atenția lui nu se concentrează asupra a ceea ce este indicat de piesă şi de rol, ci, dimpotrivă, el dă înapoi din fața obiectului scenic just care i-a fost impus[1] cu forța şi tinde spre altul, nejust, dar mai interesant şi mai emoționant pentru el, adică spre masa privitorilor din sală sau spre viața imaginată de dincolo de scenă. în aceste clipe, în artist se creează o „privire" mecanică, care provoacă un joc superficial şi atunci toată starea sufletească deviază. Sau încercați să înlocuiți tema vie a omului-rol cu o temă moartă a actorului, sau arătați-vă pe voi înşivă spectatorilor, sau folosiți-vă de rol ca să vă lăudați cu forța temperamentului vostru. Din momentul în care veți introduce într-o stare sufletească justă de pe scenă oricare dintre aceste elemente nejuste, toate celelalte se vor preface dintr-o dată sau treptat: adevărul se va transforma în convențional şi în metodă tehnică actoricească, credința în autenticitatea trăirii şi a acțiunii ei, într-o credință actoricească, în meşteşug şi într-o acțiune mecanică obişnuită; temele omeneşti, dorințele şi tendințele se vor transforma în unele teme, dorințe şi tendințe actoriceşti, profesionale; născocirea imaginației va dispărea şi va fi înlocuită cu cea reală, de toate zilele, adică cu o reprezentare convențională, cu joc, cu spectacol, cu „teatru" în înțelesul rău al cuvântului.

Acum faceți o totalizare a tuturor acestor devieri: obiectul atenției aşezat de partea cealaltă a rampei, plus sentimentul adevărului violat, plus amintirile teatrale (nu

cele emoționale din viață), plus teme moarte, toate acestea cuprinse nu într-o atmosferă de ficțiune artistică, ci într-o realitate actoricească cotidiană reală, în condițiile spectacolului nenormal şi având pe deasupra cea mai puternică încordare musculară, inevitabilă în asemenea cazuri.

Din toate aceste „elemente" se compune o stare scenică nejustă, în care nu poți nici să trăieşti, nici să crezi, ci numai să reprezinți meşteşugăreşte, afectându-te, amuzând, mistificând şi imitând personajul.

Nu se petrece oare acelaşi lucru şi în muzică ? Şi acolo o singură notă falsă strică un acord echilibrat, disftruge armonia, transformă consonanța în disonanța şi sileşte toate celelalte note să sune fals. îndreptați nota falsă şi acordul va suna din nou just.

În toate exemplele date de mine astăzi, se creează inevitabil la început o deviere şi apoi starea nejustă a actorului pe scenă, pe care noi o numim în limbajul nostru starea de spirit meşteşugărească (actoricească).

Artiştii începători şi elevi ca voi, lipsiți de experiență şi de tehnică, cad adesea pe scenă în stăpânirea unei asemenea stări sufleteşti nejuste. Ea le provoacă o serie de convenționalisme. În ceea ce priveşte stările sufleteşti omeneşti juste, normale, ele se creează de la sine pe scenă numai în chip întâmplător, în afara voinței lor proprii.

114 De unde să avem noi meşteşug, când am jucat doar o singură dată pe scenă ? ra-am împotrivit eu şi alți elevi.

115 Am să răspund, dacă nu mă înşel, chiar cu cuvintele dumitale, m-a arătat el pe mine. Ții minte când te-am pus chiar la prima lecție să şezi, pur şi simplu, pe scenă în fața tovarăşilor dumitale, elevii, şi dumneata ai început să joci superficial şi ai spus cam următoarea frază : „Ce curios ! Am fost numai o dată pe scenă, în restul timpului am trăit o viață normală, dar mi-e mult mai uşor să reprezint când mă aflu pe scenă, de-cît să trăiesc firesc". Secretul stă în faptul că pe scenă, în condițiile unei creații în fața publicului, se ascunde minciuna. Cu ea nu e voie să te împaci, ci trebuie să lupți permanent, să ştii s-o ocoleşti şi să n-o iei în seamă. Minciuna scenică duce pe scenă o luptă neîntreruptă cu adevărul. Cum să te fereşti de prima şi s-o întăreşti pe cea de a doua ? Vom examina această problemă la lecția următoare.

…anul 19..

- Haide să rezolvăm problemele curente: pe de o parte, cum să te fereşti pe scenă de o stare nejustă, meşteşugărească, care cere numai să afectezi şi să joci superficial; iar pe de altă parte, cum să creezi în tine o stare interioară scenică justă, omenească, cu ajutorul căreia poți să creezi autentic, ne-a trasat Arkadie Nikolaeviei programul lecției de astăzi.

Amândouă aceste probleme se pot rezolva simultan, pentru că una o exclude pe cealaltă : creând o stare justă, o nimiceşti pe cea nejustă şi invers(. Prima problemă e mai importantă, despre ea vom şi vorbi.

În viață, fiecare stare sufletească se naşte de la sine, pe cale firească. Ea e întotdeauna justă în felul ei, dacă luăm în considerație condițiile vieții interioare şi exterioare.

Pe scenă însă, dimpotrivă: influența condițiilor nefireşti ale unei creații în fața publicului face să se creeze aproape întotdeauna o stare nejustă actoricească. Dar uneori, întâmplător, se formează acolo şi o stare firească, apropiată de cea normală, omenească.

Cum să procedăm deci când starea justă nu se naşte pe scenă de la sine?

Starea firească, omenească, aproape aceeaşi pe care o simțim permanent în

realitate, trebuie creată artificial.

Pentru asta e nevoie de psihotehnică.

Ea te ajută să creezi starea justă şi s-o nimiceşti pe cea nejustă. Ea ajută să-l reții pe artist în atmosfera rolului, îl ocroteşte de gaura neagră a deschiderii scenei şi de atracția sălii de spectatori.

Cum se îndeplineşte acest proces ?

Toți actorii, înainte de începerea spectacolului, îşi machiază fața şi îşi îmbracă trupul, ca să se apropie fiziceşte de personajul interpretat, dar ei uită principalul: să-şi pregătească, cum s-ar spune „să-şi machieze şi să-şi costumeze" sufletul pentru crearea „vieții spiritului omenesc" al rolului pe care sunt chemați, înainte de toate, s-o trăiască din nou în fiecare spectacol.

De ce oare aceşti actori dau o atenție excepțională numai trupului ? Oare el e creatorul principal pe scenă ? De ce nu „se machiază" şi nu „se costumează" sufletul artistului ?

- Cum să-l machiezi ? au întrebat elevii.

- Toaleta sufletului şi pregătirea interioară pentru rol constau în următorul lucru : să nu vii în cabină în ultimul moment, cum fac majoritatea actorilor, ci, când e vorba de un rol mare, să vii cu două ore înainte de începerea spectacolului, ca să te pregăteşti sjă ieşi pe scenă. Cum ?

Sculptorul începe să frământe lutul înainte de a modela ; cântărețul, înainte de a cânta, face vocalize; iar noi ne pregătim pentru joc, cum s-ar spune!,,, n& acordăm coardele sufleteşti, controlăm „clapele", „pedalele", „butoanele" interioare, toate elementele şi momelile separate, cu ajutorul cărora se pune în funcțiune aparatul nostru creator.

Această muncă vă e bine cunoscută de la clasa „antrenament şi disciplină".

Exercițiile încep cu destinderea muşchilor, deoarece fără astă muncă ulterioară e imposibilă.

Iar pe urmă... Țineți minte:

Obiectul e, de pildă, tabloul. Ce reprezintă el ? Ce dimensiuni are ? Ce culori ? Luați un obiect îndepărtat! Cercul mic, nu mai departe de picioarele voastre sau de limitele toracelui. Gândiți-vă la o temă fizică ! Motivați-o şi însuflețiți-o : la început cu o singură născocire a imaginației, apoi cu altele ! Duceți acțiunea până la adevăr şi credința. Inventați un „dacă" magic, situații propuse etc.

După ce toate elementele au fost rânduite, adresați-vă unuia dintre ele.

116 Căruia ?

117 Oricăruia, celui care vă e mai drag în momentul creației : temei, lui „dacă" şi imaginației, obiectului atenției, acțiunii, adevărurilor mici şi credinței etc.

Dacă veți izbuti să atrageți în muncă unul dintre ele (dar numai nu „în general", nu aproximativ şi nu formal, ci cu desăvârşire just, în esență şi până la capăt), atunci toate celelalte elemente vor trage spre cel care a prins viață. Şi asta se va săvârşi în virtutea recepției naturale, a motoarelor vieții psihice şi a elementelor, în muncă comună.

întocmai ca şi în sjtarea de spirit actoricească, în care un element ne-just le trage după sine pe toate celelalte, se întâmpla şi în cazul de față; un singur element just, însuflețit pe deplin, stimulează la muncă toate celelalte elemente juste, care creează o stare de spirit scenică justă.

De orice verigă ai ridica lanțul, toate celelalte o vor urma. Acelaşi lucru se petrece şi cu elementele stării.

Ce uimitor fenomen e natura noastră creatoare, când nu e forțată ! Cât de contopite şi dependente una de alta sunt toate părțile ei componente !

Trebuie să ne folosjim cu prudență de această însuşire. De aceea e necesar să ne pregătim bine, atent, de fiecare dată când vrem să pătrundem într-o stare scenică justă, de câte ori repetăm munca creatoare, atât la repetiții, cât, mai ales, la spectacol: să întărim elementele, să creăm din ele o stare justă.

118 De fiecare dată ?! s-a mirat Viunțov.

119 Asta e greu! l-au susținut elevii.

120 După voi, e mai uşor să acționezi cu elementele forțate ? Fără fragmente, teme şi obiecte, fără sentimentul adevărului şi al credinței ? Nu cumva dorința justă, tendința către un scop ademenitor, cu magicul „dacă" justificat şi cu situații propuse convingătoare, vă împiedică, iar şabloanele, jocul superficial şi minciuna, dimpotrivă, vă ajută şi de aceea vă pare rău când vă despărțiți de ele ?

Nu ! E mai uşor şi mai firesc să reuneşti dintr-o dată toate elementele, mai ales că ele au o înclinație firească spre asta.

Noi suntem creați în aşa chip, încât ne sunt necesare şi mâinile, şi picioarele, şl inima, şi rinichii, şi stomacul, toate în acelaşi timp. Ne este foarte neplăcut când unul dintre otgane ne e luat şi în locul lui ni se pune o imitație, ca, de pildă, un ochi de sticlă, un nas, o ureche falsă sau o proteză în locul mâinilor, picioarelor, dinților.

De ce atunci nu admiteți acelaşi lucru când e vorba de natura creatoare interioară a actorului sau de rolul lui ? Şi ele au nevoie de toate elementele componente organice, iar protezele-şabloane le împiedica. Dați deci posibilitatea tuturor părților care creează starea justă să lucreze prieteneşte, într-o deplină acțiune reciprocă.

Cine are nevoie de obiectul atenției luat separat, de sine stătător ? El trăieşte numai în centrul născocirii imaginației, care te încântă. Dar acolo unde e viața, acolo sunt şi părțile componente sau fragmentele, şi unde sunt fragmente, acolo sunt şi teme. Tema atractivă provoacă, firește, chemarea dorințelor, a tendințelor care se încheie cu o acțiune.

Dar nimeni nu are nevoie de o acțiune nejustă, falsă, de aceea e nevoie de adevăr, iar unde e adevăr, este şi credința. Toate elementele, luate împreună, trezesc memoria emoțională şi prilejuiesc o liberă naştere a sentimentelor şi crearea „adevărului pasiunilor".

E oare asta cu putință fără obiectul atenției, fără născocirea imaginației, fără fragmente şi teme, fără dorințe, tendințe, acțiuni, fără adevăr şi credință şi aşa mai departe ? Şi iar o luăm de la început, ca în „basmul cu cocoşul roşu".

Ceea ce natura a unit, nu trebuie să despărțiți voi. Nu vă opuneți deci firescului şi nu vă sluțiți. Natura are exigențele, legile, condițiile ei, pe care nu ai voie să le calci, ci pe care trebuie să le studiezi bine, să le înțelegi şi să le respecți.

De, aceea nu uitați de fiecare dată, la fiecare recapitulare a muncii creatoare, să faceți toate exercițiile.

121 Dar, scuzați-mă, vă rog - a început să se împotrivească Govor-kov - în cazul acesta va trebui să jucăm în fiecare seară două spectacole întregi în loc de unul. Primul, binevoiți să vedeți, pregătirea pentru tine însuți, în cabina ta, iar al doilea, pe scenă, pentru 'Spectatori.

122 Nu, nu va trebui să faci asta, 1-a liniştit Torțov. Când te pregăteşti pentru spectacol, e destul să atingi unele momente principale ale rolului său ale studiului, etapele principale ale piesei, fără să dezvolți până la capăt toate temele şi fragmentele ei.

încearcă numai să te întrebi : pot eu oare astăzi, acum, să cred în atitudinea mea față de cutare moment al rolului ? Simt eu oare cutare acțiune ? Nu trebuie oare să schimb sau să completez un detaliu lipsit de importanță în născocirea imaginației mele ? Toate aceste exerciții pregătitoare pentru spectacol sunt doar „o probă a peniței", o verificare a aparatului nostru expresiv, o acordare a instrumentului nostru creator interior, o revizuire a partiturii şi a elementelor componente ale sufletului actorului.

Dacă rolul s-a copt până la stadiul în care se poate face munca descrisă, atunci procesul pregătitor, de fiecare dată şi la fiecare recapitulare a creației, va decurge uşor şi relativ repede. Din nenorocire nu toate rolurile din repertoriul actorului sunt coapte până la desăvârşirea la care devii stăpân deplin al partiturii, maestru al psihotehnicii, creator al artei tale.

În asemenea condiții, procesul pregătitor pentru spectacol se desfăşoară cu greutate. Dar el devine cu atât mai necesar şi cere de fiecare dată mai mult timp şi atenție. Artistul e nevoit fără întrerupere să-şi pună la punct starea justă, nu numai în timpul creației propriu-zise, ci şi înainte, nu numai la spectacol, ci şi la repetiții şi în munca de acasă. Starea interioară scenică, justă e nestatornică atât în primul moment, când rolul nu s-a închegat încă, cât şi ulterior, când rolul se va uza şi-şi va pierde din prospețime.

Starea interioară scenică justă şovăie permanent şi se găseşte în situația unui aeroplan caire se balansează în aer şi pe caire trebuie să-1 dirijezi continuu. Cu o mare experiență, această muncă a pilotului se face automat şi nu cere o maire atențiune.

Acelaşi lucru se petrece şi în arta noastră. Elementele stării sufleteşti au nevoie de o reglare permanenta, pe care, la urma urmelor, te înveți s-o faci automat.

O să ilustrez acest proces cu un exemplu.

Să admitem că actorul se simte minunat pe scenă în timpul creației. El e într-atât de stăpân pe sine, că poate, fără să iasă din rol, să-şi controleze starea şi s-o descompună în elementele ei componente. Toate lucrează corect, ajutându-se unul pe altul. Dar iată că se piroduce o uşoară deviere şi imediat actorul „îşi îndreaptă ochii înăuntrul sufletului său", ca să înțeleagă care dintre elementele stării a început să acționeze nejust. El prinde greşeala şi o îndreaptă. Nimic nu-1 împiedică să se împartă în două, adică, pe de o parte să îndrepte ceea ce e nejust, iar pe de altă parte să continue să trăiască rolul.

„Actorul trăieşte, plânge şi irîde pe scenă, dar, plângând şi râzând, el îşi supraveghează insul şi lacrimile. Şi, în această viață dublă, în acest echilibru dintre viață şi joc, stă airta."[1]

…anul 19..

- Ştiți acum ce înseamnă starea scenică interioară şi cum se compune ea din motoarele separate ale vieții psihice şi din elemente.

Să încercăm să pătrundem în sufletul actorului în acel moment în care se creează în el o asemenea stare. Să ne străduim să urmărim ce se petrece în el în procesul creării rolului.

Să admitem că vă apucați să lucrați la cel mai greu şi mai complex personaj, la Hamlet al lui Shakespeare.

Cu ce să-1 comparăm ? Cu un munte uriaş. Ca să apreciem bogăția cuprinsă în el, trebuie cercetate zăcămintele de metale prețioase, de pietre, de marmură, de combustibil ascunse înăuntrul lui, trebuie să aflăm componența izvoarelor de ape minerale de munte, trebuie să prețuim frumusețile măturii.

Un singur om nu va îndeplini o asemenea sarcină. E nevoie de ajutorul altar oameni, e nevoie de o organizație complicată, de mijloace băneşti, de timp etc.

La început inaccesibilul munte e privit de jos, de la poale ; se merge în jurul lui, e studiat pe dinafară. Apoi se sapă trepte în stâncă şi se urcă pe ele.

Se fac drumuri, se străpung tuneluri, se forează şi se pun sonde, se sapă mine, se instalează maşini, se adună arteluri de muncitori şi, după multe cercetări, se ajunge la convingerea, după diferite indicii, că inaccesibilul munte ascunde înăuntrul lui bogății nepreţuite.

Cu cât se pătrunde mai adânc în el, cu atât extracțiile sunt mai îmbelşugate. Cu cât oamenii se urcă mai sus pe munte, cu atât se minunează mai tare de lărgimea orizontului şi de frumusețile naturii.

Stând pe marginea unei prăpăstii fără îund, abia distingi valea înflorită caire se întinde acolo, departe, jos şi care te uimeşte prin varietatea înfrățirilor de culori.

Pâraiele lunecă ondulând din înălțime până la ea. Ele şerpuiesc în vale şi strălucesc la soare. Iar mai departe, se ridică un munte îmbrăcat în păduri ; mai sus, e acoperit de ierburi şi mai sus, muntele se preface într-o stâncă albă, verticală. Pe ea aleargă şi zburdă razele soarelui şi reflexele luminii. Umbrele norilor, care trec repede pe cer, le brăzdează.

Şi mai sus încă, se află munții de zăpadă. Ei sunt întotdeauna acoperiți de nori şi nu ştii ce se petrece acolo, departe, în spațiul suprapământesc.

Deodată oamenii de pe munte au început să se agite. Toți au început să alerge într-o singură direcție. Ei chiuie şi strigă : „Aur, aur ! Am dat de o vînă !" Munca a început fără răgaz, stâncile sunt sfredelite din toate părțiîe. Dar timpul trece, loviturile încetează, totul se domoleşte, muncitorii se îndepărtează în tăcere, cu capul plecat şi se îndreaptă spre alt loc, undeva, departe...

Au văzut că vîna s-a pierdut, s-a cheltuit zadarnic o muncă uriaşă ; aşteptările nu s-au împlinit ; energia a scăzut; cercetătorii specialişti s-au zăpăcit şi nu ştiu ce să facă mai departe.

Dar trece .un timp şi iar se aud sus strigăte de bucurie.

Mulțimea se cațără într-acolo ; zumzăie, cântă.

Dar şi de data aceasta elanul omenesc a fost în zadar ; nu s-a găsit aur.

Din străfunduri se aud, ca dintr-o hrubă, lovituri şi aceleaşi strigăte de bucurie, apoi amuțesc şi ele.

Muntele însă n-a izbutit să-şi țină comorile tăinuite față de oamenii curioşi şi stăruitori. Munca omului e încununată de succes, vină a fost găsită. Loviturile au început din nou, cântecele vesele ale muncitorilor au izbucnit, oamenii se îndreaptă voinicește în alte direcții. încă puțin şi zăcămintele bogate ale celui mai nobil metal vor fi găsite.

După o mică pauză, Airkadie Nikolaevici a continuat:

- în cea mai măreață operă a genialului Shakespcarc, în Hamlet, sunt ascunse, ca în muntele cu zăcăminte de aur, comori nenumărate (elementele sufleteşti) şi o mână (ideea operei). Aceste valori sunt extrem de fine, de complexe, paircă de neatins. E mai greu să le găseşti în sufletul rolului şi al artistului, decât să descoperi zăcămintele mineralelor în pă-mînt. La început, opera poetului, ca şi muntele cu zăcăminte de aur, e admirată pe dinafară, i se studiază forma. Pe urmă se caută drumurile şi mijloacele pentru a pătrunde în adâncurile ascunzişurilor ei, unde sunt tăinuite bogățiile spirituale. Şi pentru asta e nevoie de „sonde foirate", de „tuneluri", de „mine" (teme, dorinți, logică, consecvență etc.) ; e nevoie şi de „ingineri" (motoarele vieții psihice) ; e nevoie de o „dispoziție" corespunzătoare (starea interioară scenică).

Procesul oreatoir clocoteşte ani întregi în sufletul artistului : ziua, noaptea, acasă, la repetiţie şi la spectacol. Caracterul acestei munci se stabileşte foarte bine cu cuvintele : „bucuriile şi chinurile creaţiei".

Şi în sufletul nostru actoricesc se petrece de asemenea „o mare bucurie", când descoperim în rol şi în noi înşine o vînă, o mină de aur.

La fiecaire moment al pregătirii rolului, se naşte în toată fiinţa celui care creează o stare interioară scenică adâncită, complexă, puternică, trainică şi statornică. Numai când există o asemenea stare se poate vorbi despre creaţie şi artă autentică.

Dar, din păcate, o asemenea stare adâncită e un fenomen rar, care se întâlneşte numai la artiştii mari.

Actorii creează mult mai des într-o stare sufletească anemică, puţin adâncă, cu care se poate luneca numai pe vârfurile rolului. În starea asta

creatorul parcă se plimbă nepăsător prin piesă, ca pe un munte, neintere-sîndu-se de faptul că înăuntrul lui sunt ascunse bogăţii nenumărate.

Cu o asemenea stare măruntă, superficială nu vei dezvălui adâncimile sufleteşti ale operei poetului, ci vei afla numai frumuseţile ei exterioare.

Din păcate, noi întâlnim de cele mai dese ori pe scenă, la cei care creează, o asemenea stare scenică interioară puţin adâncită.

Dacă am să vă rog să vă urcaţi pe scenă şi să căutaţi o hârtie care nu se găseşte acolo, atunci va trebui să creaţi situaţii propuse, „dacă", născociri ale imaginaţiei, va trebui să stimulaţi toate elementele stării scenice interioare. Numai cu ajutorul lor veţi putea să vă aduceţi aminte din nou, să aflaţi, să simţiţi cum se îndeplineşte în viaţă simplă temă a căutării hârtiei.

Un asemenea scop mărunt cere şi o stare scenică interioară măruntă, lipsită de adâncime şi de scurtă durată. Ea apaire la un bun tehnician într-o clipită şi încetează după îndeplinirea acţiunii tot aşa, într-o clipită.

Starea scenică interioară este asemeni temei şi acţiunii.

De aci şi concluzia naturală că forţa, calitatea, tăria, statornicia, adîn-cimea trainică, pătrunderea, componentă şi aspectele stării scenice interioare sunt nesfârşit de variate. Dacă ţinem seama de faptul că în fiecare dintre ele se produce predominarea dte unui element al motoarelor vieţii psihice şi a individualităţii naturale a celui caire creează, atunci varietatea aspectelor stării scenice interioare se va dovedi nelimitată.

În unele cazuri, starea scenică interioară care s-a creat de la sine, întâmplător, caută teme pentru acţiunea creatoare.

Dar se întâmplă şi invers : o temă interesantă, rolul, piesa îl stimulează pe artist la creaţie şi stârnesc în el starea scenică interioară justă.

Iată ce se petrece în sufletul artistului în timpul creaţiei şi a pregăti

rii ei.;

XV - SUPRATEMĂ. ACŢIUNEA PRINCIPALA '

… anul 19 ..

- Starea interioară scenică a artistului-irol e creată !

Piesa e studiată nu numai de inteligenţa (intelectul) uscată, dar şi de voinţă, de sentiment şi de toate elementele ! Armata creatoare e pusă într-o şi mai bună ordine de bătaie !

Se poate porni.

123 încotro s-o ducem ?

124 Spire centrul principal, spre capitală, spire inima piesei, spire scopul principal pentru care poetul şi-a creat opera, iar artistul a oreat unul dintre rolurile ei.

125 Unde să caut acest scop ? nu înțelegea Viunțov.

126 În operă poetului şi în sufletul artistului-rol.

127 Cum se face asta ?

128 înainte de a răspunde la întrebare, e necesar să discutăm unele momente însemnate ale procesului creator. Ascultați-mă.

Tot aşa cum dintr-o sămânță creşte o plantă, şi dintr-o idee şi din sentimentul scriitorului creşte opera lui.

Aceste idei, sentimente, idealuri de viață izolate ale scriitorului trec, ca un fir iroşu, prin toată viața lui şi îl dirijează în timpul creației. El le pune la temelia piesei şi din această [l]sămînță creşte opera lui literară. Toate aceste idei, sentimente, idealuri de viață, chinurile sau bucuriile veşnice ale scriitorului devin temelia piesei : de dragul lor el se apucă de sciris. Redarea pe scenă a sentimentelor şi ideilor scriitorului, visurilor, chinurilor şi bucuriilor lui e tema principală a spectacolului.

Să ne înțelegem deci că în viitor să numim acest scop principal, atotcuprinzător, care atrage spre el toate temele fără excepție, care stârneşte tendințele creatoare ale motoarelor vieții psihice şi ale elementelor stării artistului-rol.

SUPRATEMĂ OPEREI SCRIITORULUI

Arkadie Nikolaevici ne-a arătat afişul care atârna.în fața noastră.

129 Supratemă operei scriitorului ?! cugetă Viunțov cu o mutră tragică.

130 Am să-ți explic, s-a grăbit să-i vină în ajutor Torțov, Dostoevski a căutat toată viața în oameni şi pe dumnezeu, şi pe dracu. Asta 1-a împins ia crearea Fraților Karamazou. Iată de ce căutarea de dumnezeu e supratemă acestei opere.

Lev Nikolaevici Tolstoi a tins toată viața spre desăvî-rşirea de sine şi multe dintre operele lui au crescut din această sămânță, care e supratemă lor.

Anton Pavlovici Cehov a luptat împotriva platitudinii micii burghezii şi a visat o viață mai 'bună. Această luptă pentru o viață mai bună şi tendința lui spre ea au devenit supratemele multor opere ale sale.

Nu simțiți oare că aceste scopuri mari de viață ale geniilor sunt în staire să devină o temă emoționantă, ademenitoare pentru creația actorului şi că ele pot să atrajgă spre ele toate fragmentele separate ale piesei şi ale rolului ?

Tot ce se petrece în piesă, toate temele ei separate, majore sau minore, toate intențiile şi acțiunile creatoare ale actorului, analoage cu rolul, tind la îndeplinirea supratemei piesei. Legătura lor comună cu ea şi dependența de ea a tot ce se face în spectacol sunt atât de mari, încât chiar un amănunt de nimic, care nu are legătură cu supratemă, devine dăunător, de prisos -şi distrage atenția de la chintesența operei.

Tendința către supratemă trebuie să fie completă, continuă, să treacă prin toată piesa şi prin tot rolul.

în afară de continuitate, trebuie să deosebim şi calitatea şi originea unei asemenea tendințe.

Ea poate să fie actoricească, formală şi să dea dOar o direcție generală, mai mult sau mai puțin justă. O asemenea tendință nu va însufleți tot ce se află în operă, nu va stimula activitatea unei acțiuni autentice, rodnice, conformă unui scop. Pe scenă, nu e nevoie de o asemenea tendință creatoare.

Dar poate să existe o altă -tendință autentică, omenească, activă pentru realizarea scopului principal al piesei. O asemenea tendință continuă hrăneşte, ca o

arteră principală, întregul organism al artistului şi al personajului interpretat, le dă viaţă şi lor, şi întregii piese.

O asemenea tendinţă vie, autentică e stimulată de însăşi calitatea supratemei, de puterea ei de atracţie.

O supratemă genială exercită o atracţie extremă ;[v]una lipsită de geniu, o atracţie mai slabă.

131 Dar una proastă ? a întrebat Viunţov.

132 Cum e vorba de o supratemă proastă, artistul trebuie să aibă grijă s-o ascută şi s-o adâncească.

133 De ce fel de calitate a supratemei avem noi nevoie ? mă străduiam eu să înţeleg.

134 Avem oare nevoie de o supratemă nejustă, necorespunzătoare născocirilor creatoare ale autorului piesei, chiar dacă ea prin ea însăşi e interesantă pentru artist ? a întrebat Torţov.

Nu ! N-avem nevoie de o asemenea temă. Mai mult decât atât, ea e primejdioasă. Cu cât supratemă nejustă e mai atrăgătoare, cu atât îl trage mai puternic pe artist spre ea şi CU atât mai mult se îndepărtează de autor, de piesă şi de rol, şi-a răspuns singur Arkadie Nikolaevîci.

Avem oare nevoie de o supratemă raţională ? Nici de o supratemă seacă, raţională nu avem nevoie. Dar o supratemă conştientă, care vine de la inteligenţă, de la o idee creatoare, interesantă, ne e necesară.

Avem oare nevoie de o supratemă emoţkială, care ne stimulează toată natura ? Sigur că avem nevoie în cel mai înalt grad, ca de aer şi de soare.

Avem oare nevoie de o supratemă combativă, care ne atrage spre ea toată fiinţa spirituală şi fizică ? Şi asta ne e extrem de necesară.

Dar ce să spunem despre o supratemă care stimulează imaginaţia creatoare, care atrage toată atenţia, care satisface sentimentul adevărului, care animă credinţa şi alte elemente ale stării actorului ? Orice supratemă care stimulează motoarele vieţii psihice, elementele actorului însuşi ne e necesară ca pâinea, ca hrană.

Astfel se dovedeşte că avem nevoie de o supratemă analoagă cu născocirile scriitorului, dar care trezeşte neapărat un răsunet în sufletul artistului care creează. Iată ce poate pricinui o trăire care nu e formală, care nu e raţională, ci autentică, vie, omenească, nemijlocită.

Sau, cu alte cuvinte, supratemă trebuie căutată nu numai în rol, dar şi în sufletul actorului.

Una şi aceeaşi supratemă a unuia şi aceluiaşi rol, obligatorie pentru **toţi** interpreţii, răsună în sufletul fiecăruia dintre ei într-alt fel. Apare la fel, dar parcă nu e aceeaşi temă. Luaţi, de pildă, cea mai reală tendinţa omenească : „vreau să trăiesc vesel". Cîtă varietate, câte nuanţe imperceptibile şi în această dorinţă, şi în căile de realizare, şi în reprezentarea veseliei ! În fiecare dintre ele sunt multe lucruri personale, individuale, care nu se supun întotdeauna aprecierii conş+iente. Dacă însă veţi lua o supratemă mai complicată, atunci particularităţile individuale ale fiecărui om-airtist se vor manifesta şi mai puternic în ea.

Aceste ecouri individuale în sufletul diferiţilor interpreţi au o mare im-portantă pentru supratemă. Fără trăirile subiective ale celui care creează, ea e seacă, moartă. E necesar să se caute ecouri în sufletul artistului, ca supratemă şi rolul să devină vii, palpitante, strălucind de toate culorile vieţii autentice omeneşti.

Important e că atitudinea artistului faţă de rol să nu-şi piardă sensibilitatea

individualității şi, în acelaşi timp, şş nu fie în divergență cu ideea scriitorului. Dacă interpretul nu-şi manifestă natura lui omenească în rol, creațiunea lui e moartă.

Artistul trebuie să găsească singur şi să iubească supratemă. Dacă însă ea îi e indicată de alții, e necesar să treacă supratemă prin sufletul lui şi 8-0 trăiască emoțional, cu toată personalitatea şi sentimentul lui propriu omenesc. Cu alte cuvinte trebuie să ştii să faci să fie a ta fiecare supratemă. Asta înseamnă să-i găseşti chintesența înrudită cu sufletul tău propriu.

Ce îi dă supratemei acea atracție specială, imperceptibilă, care îi stimulează pe interpreții unuia şi aceluiaşi rol, pe fiecare în felul lui ? În majoritatea cazurilor, această particularitate a supratemei îi e dată de ceea ce simțim nedesluşit în noi, de ceea ce e ascuns în domeniul subconştientului.

Supratemă trebuie să fie într-o apropiată înrudire cu acest domeniu.

Vedeți acum cât de îndelung şi de cercetător trebuie să cauți o supratemă grandioasă, emoționantă, adâncă.

Vedeți cât e de important să găseşti supratemă în operă scriitorului şi să-i afli un ecou în propriul tău suflet.

Câte suprateme posibile trebuie să anulezi şi să creşti altele ! De câte ori poți să te opreşti greşit, să nimereşti greşit înainte de a-ți atinge scopul !

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici a spus astăzi :

- În procesul greu de căutare şi confirmare a supratemei, un rol mare joacă alegerea denumirii ei.

Ştiți că, atunci când e vorba de fragmente şi teme simple, ele capătă putere şi însemnătate prin denumiri literare potrivite.

La timpul său, noi am vorbit de asemenea şi despre faptul că înlocuirea substantivului cu verbul sporeşte caracterul activ şi operativ al tendinței creatoare.

Aceste condiții se manifestă într-o măsură şi mai mare în căutarea denumirii literare a supratemei.

„Nu e oare totuna cum se numeşte ?" spun profanii. Dar s*a văzut că însăşi linia şi tratarea rolului depind destul de des de o denumire potrivită, de faptul că această denumire dezvăluie tema. Să presupunem, că jucăm Prea multă minte strică a lui Griboedov şi că supratemă operei se stabileşte

cu cuvintele : „vreau să mă dedic Sofiei". în piesă sunt multe acțiuni care justifică o asemenea denumire.

Din nefericire, când se procedează aşa, partea principală social-demas-catoare a piesei capătă o însemnătate întâmplătoare, episodică. Dar supratemă din Prea multă minte strică se poate determina cu aceleaşi cuvinte „vreau să mă dedic", dar nu Sofiei, ci patriei mele. În acest caz, dragostea înflăcărată a lui Ceațki pentru Rusia, pentru națiunea lui, pentru poporul lui stă pe primul plan.

În felul acesta, latura social-demascatoare va căpăta un loc important în piesă şi toată opera va deveni mai însemnată prin semnificația ei internă.

Dair se poate adinei piesa şi mai mult determinând supratemă ei cu cuvintele : „vreau să mă dedic libertății".

Față de această tendință a eroului piesei, demascarea asupritorilor devine şi mai aspră şi toată opera capătă o însemnătate care nu mai e personală, particulară, ca în primul caz, al iubirii pentru Sofia, nu mai e îngust națională, ca în varianta a doua, ci e largă, universal-umană.

Aceeaşi metamorfoză se va petrece şi cu tragedia lui Hamlet prin schimbarea denumirii supratemei ei. Dacă o vom numi „vreau să cinstesc memoria tatălui meu", atunci ea va înclina spre o dramă familiară. Denumirea „vreau să aflu tainele vieţii" va da o tragedie mistică, în care omul care a privit dincolo de pragul vieţii nu mai poate trăi fără rezolvarea temei sensului vieţii. Unii vor să vadă în Hamlet un al doilea Mesia, care trebuie, cu spada în mînă, să curețe pămîntul de rele. Supratemă „vreau să salvez omenirea" va lărgi şi va adinei şi mai mult tragedia.

Câteva întâmplări din practica mea personală artistică vă vor explica, şi mai lămurit decât exemplele date, însemnătatea denumirii supratemei.

L-am jucat pe Argan din Bolnavul închipuit al lui Moliere. La început m-am apropiat de piesă în mod elementar şi am stabilit supratemă ei „vreau să fiu bolnav". Cu cât mă trudeam mai mult să fiu eroul acela, cu cât izbuteam mai bine, cu atât această comedie-satiră veselă se trasforma în tragedia bolii, în patologie.

Dar am înțeles curând greşeala şi am numit supratemă încăpățânatului cu cuvintele: „vreau să fiu socotit bolnav". Prin asta partea comică a piesei a răsunat dintr-o dată, s-a creat terenul pentru exploatarea prostului de către şarlatanii lumii medicale, de care a vrut să-şi bată joc Moliere în piesa lui, şi tragedia s-a transformat pe loc într-o comedie veselă a micii burghezii.

Într-o altă piesă - Hangița lui Goldoni - noi am numit la început supratemă „vreau să ocolesc femeile" (Duşmanul femeilor), dar prin asta piesa nu-şi dezvăluia umorul şi acțiunea. După ce am înțeles că eroul iubeşte femeile, dar doreşte să nu le iubească şi să treacă drept un duşman al lor, s-a determinat supratemă „vreau să fac curte cu dibăcie" (prefăcîn-du-mă a fi duşmanul femeilor) şi piesa dintr-o dată a prins viață.

Dar o asemenea temă se referea mai mult la rolul meu, nu la toată piesa. Când însă, după o muncă îndelungată, noi am înțeles că „stăpâna hanului" sau, altfel vorbind, „stăpâna inimii noastre" e femeia (Mirando-lina) şi conform cu asta am stabilit supratemă activă, atunci chintesența a apărut de la sine.

Exemplele mele vorbesc despre faptul că, în creația noastră şi în tehnica ei, alegerea denumirii supratemei e un moment extrem de important, care dă sensul şi linia întregii munci.

De foarte dese ori supratemă se defineşte numai după ce spectacolul a fost jucat. Adesea spectatorii singuri îl ajută pe actor să găsească definiția justă a supratemei.

Nu vă e oare limpede acum că legătura indisolubilă a supratemei cu piesa e organică, că supratemă se desprinde din însuşi miezul piesei, din ascunzişurile ei cele mai adânci ?

Supratemă trebuie să pătrundă cât mai puternic în sufletul actorului care creează, în imaginația lui, în gândurile, în sentimentul lui, în toate elementele. Supratemă să amintească continuu interpretului viața interioară a rolului şi scopul creației.

Artistul trebuie să fie preocupat de ea în tot timpul spectacolului. Ea trebuie să-1 ajute să rețină atenția sentimentului în sfera vieții rolului. Când asta izbuteşte, procesul trăirii decurge normal ; dacă însă pe scenă se va produce o divergență între scopul interior al rolului şi tendințele omului-artist care îl interpretează, atunci se va crea o deviere nimicitoare.

Iată de ce prima grijă a actorului e să nu piardă din vedere supratemele. A le uită, înseamnă a rupe linia vieții piesei interpretate. Asta e o nenorocire şi pentru noi, şi pentru artist, şi pentru tot spectacolul. în împrejurarea asta, atenția interpretului se îndreaptă într-o clipită spre o latură nejustă, sufletul rolului devine pustiu şi viața lui

încetează. Invăța-ți-vă să creați pe scenă normal, organic ceea ce se întâmpla uşor, de Ia sine în viața reală.

Opera scriitorului s-a născut din supratemă ; spre ea trebuie să fie îndreptată şi creația actorului..

…anul 19..

- Şi aşa - a spus Arkadie Nikolaevici - liniile tendințelor motoarelor vieții psihice, care s-au născut din inteligența (intelectul), voința (dorința) şi sentimentul (emoția) actorului, luând în ele fragmentele rolului, îmbinate cu elementele creatoare interioare ale omului-artist, se unesc, se împletesc una cu alta într-un tot complex ca firele unui şnur şi se leagă într-un singur nod tare. Aceste linii ale tendințelor formează, toate laolaltă, starea interioară scenică, singura care îngăduie să se înceapă studierea tuturor părților, a tuturor curbelor vieții sufleteşti a rolului, ca şi a vieții proprii a actorului însuşi în timpul creației lui pe scenă.

Prin această studiere multilaterală a rolului se lămureşte supratemă pentru care sunt create atât piesa, cât şi personajele ei.

înțelegând scopul adevărat al tendinței creatoare, toate motoarele şi elementele pornesc pe drumul trasat de autor, spre scopul comun, final, principal, adică spre supratemă.

în limbajul nostru mai numim această tendință interioară de acțiune a motoarelor vieții psihice ale artistului-rol de-a lungul întregii piese...

Arkadie Nikolaevici ne-a arătat a doua inscripție de pe afişul atîr-nat în fața noastră şi a citit-o :

ACȚIUNEA PRINCIPALĂ A ARTISTULUI-ROL

în chipul acesta, pentru artist, acțiunea principală este o continuare directă a liniilor tendințelor motoarelor vieții psihice care au purces de la inteligență, voința şi sentimentul artistului care creează.

De n-ar fi acțiunea principală, toate fragmentele şi temele piesei, toate situațiile propuse, comunicările, adaptarea, momentele adevărului şi credinței etc. ar vegeta separate unul de altul, fără nici o speranță de a prinde viață.

Dar linia acțiunii principale uneşte într-un tot, străbate ca o ață prin mărgele toate'elementele şi le dirijează către supratemă generală.

Din acest moment, toate intră în slujba ei.

Cum să vă explic uriaşa importanță practice a acțiunii principale şi a supratemei în creația noastră ?

Pe voi vă conving mai bine întâmplările culese din realitate. Am să vă povestesc o întâmplare.

Artistă Z., care se bucura de un mare succes şi de dragostea publicului, s-a interesat de „sistem". Ea a hotărât să-şi reia studiile de la început şi, pentru asta, s-a îndepărtat pe un timp de scenă. În decurs de câțiva ani, Z. a învățat cu diferiți profesori după sistemul nou, a străbătut tot cursul şi după aceea s-a întors din nou pe scenă.

Dar, lucru uimitor, ea n-a mai avut succesul din trecut. S-a dovedit că fosta celebritate a pierdut lucrul cel mai prețios pe care-1 avea : spontaneitatea, elanul, momentele de inspirație. Ele fuseseră înlocuite cu momente seci, cu detalii naturaliste, cu procedee formale de joc şi alte cusururi. E uşor să vă închipuiți situația bietei artiste. Fiecare nouă apariție pe scenă se transformă pentru ea într-un examen. Asta îi împiedica jocul şi îi sporea zăpăceală, nedumerirea, care ajungeau la desperare. S-a controlat pe sine în diferite oraşe, presupunând că în capitală duşmanii „sistemului" au o atitudine

preconceptuă faţă de metodă nouă. Dar şi în provincie s-a repetat acelaşi lucru. Sărmana artistă începuse să blesteme „sistemul" şi încerca să renunţe la el. A căutat să se întoarcă la metoda veche, dar nici asta nu-i mai izbutea. îşi pierduse îndemânarea meşteşugărească actoricească şi credinţa în sistemul vechi şi recunoscuse absurditatea procedeelor vechi de joc în comparaţie cu cele noi, pe care le îndrăgise. Se lepă-dase de vechi, dar nu aderase la nou şi rămăsese în vânt. Se spunea că Z. se hotărâse să părăsească scena şi să se mărite. Apoi a început să circule zvonul că o bătea gândul să se sinucidă.

în acest timp am avut prilejul s-o văd pe Z. pe scenă. La sfârşitul spectacolului m-am dus, la rugămintea ei, în cabina artistei. Ea m-a în-tîmpinat ca o elevă care a greşit cu ceva. Spectacolul se isprăvise de mult, actorii şi oamenii de serviciu ai teatrului se împrăştiaseră, iar dânsa, fără să se fi demachiat, în costum încă, nu mă lăsa să plec din cabina ei şi cu imensa emoţie ajunsă la marginile desperării mă întreba care sunt pricinile schimbărilor petrecute în ea. Noi am analizat toate momentele rolului ei şi a muncii de pregătire a lui, toate procedeele tehnicii însuşite de ea din „sistem". Toate erau juste. Artistă înţelegea fiecare lucru în parte, dar nu-şi însuşise în întregime bazele creatoare ale „sistemului".

„Dar acţiunea principală, dar supratemă ? !" am întrebat-o eu.

Z. auzise ceva despre astea şi le cunoştea în linii generale, dar rămăsese numai o teorie neaplicată în practică.

Dacă dumneata joci fără să te gândeşti la acţiunea principală, înseamnă că nu acţionezi pe scenă în situaţii propuse şi cu magicele „dacă", înseamnă că nu atragi în creaţie natura însăşi şi subconştientul ei, nu creezi „viaţa spiritului omenesc" a rolului, cum o cere scopul principal şi bazele curentului nostru artistic. Fără ele, nu există „.sistem" ! înseamnă că dumneata nu creezi pe scenă, ci faci pur şi simplu exerciţii separate după „sistem", nelegate cu nimic între ele. Ele sunt bune pentru lecţiile de şcoală, dar nu pentru spectacol. Dumneata ai uitat că aceste exerciţii şi tot ce se cuprinde în „sistem" e necesar, în primul rând, pentru acţiunea principală şi pentru supratemă. Iată de ce fragmentele din rolul uumitale, minunate fiecare în parte, nu produc impresie şi nu dau satisfacţie în întregul lor. Sparge statuia lui Apollon în bucăţi mici şi arată-le pe fiecare din ele în parte. Nu cred că-1 vor subjuga pe privitor.

Am fixat pe a doua zi o repetiţie acasă. I-am explicat artistei cum trebuie să străbată cu acţiunea principală fragmentele şi temele pregătite de ea şi cum să le dirijeze spre supratemă generală.

Z. s-a apucat cu pasiune de această muncă şi m-a rugat să-i las câteva zile pentru ca să şi-o însuşească. Eu veneam şi controlăm ceea ce făcea ea fără mine şi, în sfârşit, m-am dus la teatru să văd spectacolul sub acest aspect nou, îndreptat. Nu se poate descrie ce s-a petrecut în acea seară. Talentată artistă a fost răsplătită pentru chinurile şi îndoielile ei. A avut un succes zguduitor. Iată ce pot să facă acţiunea principală şi supratemă făcătoare de minuni, admirabile dătătoare de viaţ?.

Nu e asta, oare, un exemplu convingător de uriaşa lor importanţă în arta noastră ?

Merg şi mai departe ! a exclamat Arkadie Nikolaevici, după o mică pauză. Închipuiţi-vă un om-artist ideal, care s-a dedicat unui singur mare scop în viaţă : „să înalţe şi să bucure oamenii prin arta lui înaltă, să le explice frumuseţile sufleteşti ascunse ale operelor geniale".

Un asemenea om-artist va apărea pe scenă ca să arate şi să explice spectatorilor adunaţi la teatru noua lui tălmăcire a unei piese geniale şi a rolului care,

după părerea celui care creează, transmite mai bine esența operei. Un asemenea om-artist poate să-şi dăruiască toată viața misiunii înalte şi culturale de a-şi educa contemporanii. El poate, cu ajutorul succesului personal, să transmită mulțimii idei şi sentimente apropiate de mintea şi de sufletul ei etc, etc. Cine ştie ce scopuri înalte pot să aibă oamenii mari !

Să ne înțelegem să numim în viitor aceste scopuri vitale ale omu-lui-artist supra-supratema şi supraacțiuni principale.

135 Ce-i aş^a ?

136 în loc să vă răspund, am să vă povestesc o întâmplare din viața mea, care o să vă ajute să mă înțelegeți (adică să simțiți) despre ce e vorba acum.

Demult, în ajunul plecării într-unui din turneele teatrului nostru la Petersburg, asistăm la o repetiție neizbutită, prost pregătită. Indignat, mâniat, obosit, am plecat de la teatru. Deodată în fața privirilor mele s-a înfățişat un tablou neaşteptat. Am văzut o tabără nesfârşita întinsă în toată piața, în fața clădirii teatrului. Ardeau focuri, mii de oameni şedeau, moțăiau, dormeau pe zăpadă şi pe bănci aduse de ei. Imensa mulțime aştepta dimineața şi deschiderea casei, ca să prindă un loc mai bun la coadă, când avea să înceapă vânzarea biletelor.

Am fost zguduit. Ca să apreciez fapta acestor oameni, a trebuit să-mi pun întrebarea : ce eveniment, ce perspectivă ademenitoare, ce fenomen neobişnuit, care geniu mondial m-ar fi putut determina nu o noapte, ci mai multe nopți în şir, să tremur în ger ? Acest sacrificiu se face pentru obținerea unui număr la coadă, fără să fii sigur că vei găsi un bilet la casă.

N-am izbutit să-mi răspund la întrebare şi să-mi închipui un eveniment care să mă determine să-mi risc sănătatea şi poate şi viața.

Ce mare însemnătate are teatrul pentru oameni ! Cât de conştienți trebuie să fim de acest lucru ! Ce cinste şi ce fericire e să aduci o înaltă bucurie miilor de spectatori, care sunt gata, de dragul lui, să-şi rişte viața ! Atunci mi-a venit dorința să-mi creez un asemenea scop înalt, pe care l-am numit supra-supratemă, iar îndeplinirea ei, supraacțiune principală.

După o pauză scurtă, Arkadie Nikolaevici a continuat:

137 Dar e o nenorocire că pe drumul spre scopul final, fie el supratemă piesei şi a rolului său supra-supratema întregii vieți a artistului, cel care creează să-şi oprească, mai mult decât se cuvine, atenția asupra unei teme mărunte, particulare.

138 Ce se va mtîrupla atunci ?

139 Iată ce : aduceți-vă aminte cum copiii, în joacă, învârtesc deasupra capului lor o greutate sau o piatră, legată de o sfoară lungă. Pe măsură ce greutatea e rotită, ea se înfăşoară pe bățul de care e legată şi de la care îi vine mişcarea. Rotindu-se repede, sfoară şi greutatea descriu un cerc şi, în acelaşi timp, sfoară se înfăşoară treptat pe bățul pe care-1 ține copilul. Până la urmă greutatea se apropie, se face una cu bățul şi se loveşte de el.

Acum închipuiți-vă că în toiul jocului, în timpul rotirii, cineva îşi va băga bastonaşul în drumul sforii. Atunci, atingându-se de el, sfoară cu greutatea va începe, în virtutea inerției să se înfăşoare, nu pe bățul de la care porneşte mişcarea, ci pe bastonaş. Ca rezultat, greutatea nu va nimeri la stăpânul ei adevărat, la băiețaş, ci la persoană străină, care va fi interceptat sfoară cu bastonaşul ei. Şi aşa, băiatul va pierde, firește, posibilitatea de a-şi dirija jocul şi va rămâne în afara lui.

în munca noastră se întâmpla cam acelaşi lucru. Adesea, în vreme ce tinzi spre supratemă finală, te împiedici pe drum de o altă temă actoricească accesorie, puțin

importantă. Actorul care creează îşi închină ei toată energia. Mai trebuie oare să explicăm că o asemenea înlocuire a unui scop grandios cu unul mic e un fenomen primejdios, care denaturează toată munca actorului ?

…anul 19..

- Ca să vă fac să prețuiți şi mai mult importanța supratemei şi ac
țiunii principale, mă voi ajuta de un grafic, a spus Arkadie Nikolae
vici, apropiindu-se de o tablă neagră mare şi luând în mână o bucată de
cretă. E normal ca toate temele, fără excepție, ca şi liniile scurte ale vie
ții rolului, să se îndrepte într-o singură direcție, comună pentru toate,
adică spre supratemă. Uite aşa : Arkadie Nikolaevici a desenat pe tablă :

1 O serie lungă de linii mici, mijlocii, mări ale vieții rolului îndreptate într-o singură direcție, către supratemă. Liniile scurte ale vieții rolului, cu temele lor, se succed logic şi consecvent una după alta, agățându-se una de alta. Datorită acestui fapt, se creează din ele o singură linie neîntreruptă principală, care străbate toată piesa.

Acum, închipuiți-vă o clipă că artistul nu are supratemă, că fiecare
2 dintre liniile scurte ale vieții rolului interpretat de el e îndreptată în
3 altă direcție.)

Arkadie Nikolaevici s-a grăbit iar să ne ilustreze ideea lui cu un desen care reprezenta linia ruptă a acțiunii principale :

4 -W-0-'

- Iată un şir de teme mari, mijlocii, mici şi de fragmente mici din
5 viața rolului îndreptate în diferite direcții. Pot ele oare să creeze o li
6 nie continuă, dreaptă ?

Noi toți am recunoscut că nu pot.

- În aceste condiții acțiunea principală e anihilată, piesa e ruptă
7 în bucăți, împrăştiată în diferite părți şi fiecare dintre părți e nevoită să
8 existe de la sine, în afara întregului. Când lucrurile arată aşa, părțile
9 separate, oricât de minunate ar fi ele în sine, nu sunt necesare piesei.

Iau un al treilea caz, a continuat să explice Arkadie Nikolaevici. Cum v-am mai spus, în fiecare piesă bună supratemă şi acțiunea principală decurg organic din însăşi natura operei, Lucrul acesta nu se poate încălca fără pedeapsă, fără să se ucidă chiar opera.

10 Închipuiți-vă că s-ar introduce în piesă un scop sau o tendință care nu se referă la ea.

În acest caz, supratemă şi, firește, acțiunea principală care se
11 creează în chip firesc, legate organic de piesă, ar rămâne parțiale, dar
12 ar fi nevoite tot timpul să se abată în

altă direcție, din pricina tendinței

13 introduse: »

SUPRATEMĂ

14I 7S/VOW7-AJ

15 O asemenea piesă cu şira spinării ruptă nu va trăi.

16 împotriva acestui lucru a protestat Govorkov, cu tot temperamentul său teatral.

17 - Scuzați-mă, vă rog, dumneavoastră răpiți regizorului şi actorului orice inițiativă personală, creația personală, eul lor sacru şi posibilitatea de a înnoi arta veche şi de a o apropia de contemporaneitate.

18 Arkadie Nikolaevici i-a explicat liniştit:

19 - Dumneata, ca şi mulți partizani ai dumitale, amestecați şi deseori înțelegeți greşit trei cuvinte : veşnicia, contemporaneitatea şi simpla actualitate.

20 Ceea ce e contemporan, poate deveni veşnic, dacă poartă în el teme mari, idei adânci. împotriva unei asemenea contemporaneități eu nu protestez, dacă opera poetului are nevoie de ea.

21 Actualitatea îngustă, în deplina opoziție cu ea, nu va deveni niciodată veşnică. Ea trăieşte numai astăzi, iar mâine poate să fie uitată. Iată de ce opera de artă veşnică nu se va înrudi niciodată organic cu simpla actualitate, oricâte şiretlicuri ar inventa regizorii, actorii şi chiar dumneata.

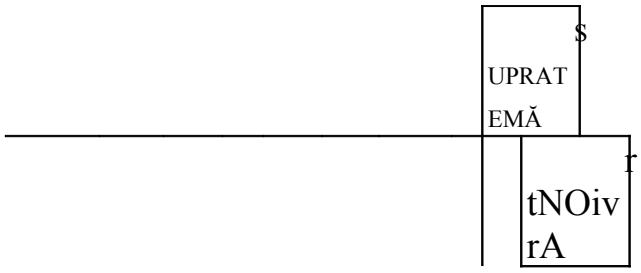
22 Când se altoieşte forțat pe o operă clasică veche, monolită, actualitatea sau un alt scop străin de piesă, atunci ea devine o excrescență pe un trup minunat, pe care îl urîțeşte adesea de nu-1 mai poți cunoaşte. Supratemă operei schilodite nu ademeneşte şi nu atrage, ci îl enervează pe actor şi îl face să devieze.

23 Forțarea e un mijloc prost pentru creație şi de aceea supratemă „înnoită" cu ajutorul tendințelor de actualizare devine moartă pentru piesă şi pentru rolurile ei.

24 Dar se întâmpla, e adevărat, că tendința să se înrudească cu supratemă. Noi ştim că pe un portocal se poate altoi o ramură de lămâi şi că atunci creşte un fruct nou, care se numeşte în America grappe-fruit.

25 O asemenea altoire izbuteşte şi în piesă. Uneori pe o operă clasică, veche, se altoieşte în chip firesc o idee contemporană, care întinereşte toată piesa. În acest caz, tendința încetează să existe independent şi renaşte în supratemă.

26 Grafic, aceasta se exprimă într-un desen aşa : linia acțiunii principale, care se întinde spre supratemă şi spre tendință.



1 În acest caz, procesul creator decurge normal şi natură organică a operei nu este schilodită.

2 Concluzia celor spuse :

3 Aveți grijă de supratemă şi de acțiunea principală; fiți prudenți cu introducerea forțată a tendinței şi a scopurilor străine de piesă.

4 Dacă am izbutit astăzi să vă fac să înțelegeți rolul absolut excepțional,

primordial în creație al supratemei şi al acțiunii principale, sunt fericit şi voi socoti că am rezolvat cea mai importantă sarcină, că v-am explicat unul din principalele momente ale „sistemului".

5 După o pauză destul de lungă, Arkadie Nikolaevici a continuat:

6 - Orice acțiune se întâlneşte cu o acțiune opusă : a doua acțiune o provoacă şi o intensifică pe prima. De aceea, în fiecare piesă, afară de acțiunea principală, porneşte într-o direcție opusă contraacțiunea principală, potrivnică ei.

7 E bine că e aşa şi noi trebuie să salutăm acest fenomen, pentru că acțiunea opusă provoacă, fireşte, o serie de noi acțiuni. Noi avem nevoie de această permanentă ciocnire : ea dă naştere la lupte, certuri, discuții, la o serie întreagă de teme corespunzătoare şi la rezolvarea lor. Ea provoacă activitatea, care este baza artei noastre.

8 Dacă în piesă n-ar fi fost nici o -contraacțiune principală şi totul s-ar fi rânduit de la sine, atunci nici interpreții, nici eroii pe care îi zugrăvesc ei n-ar fi avut ce să facă pe scenă şi piesa însăşi ar fi devenit lipsită de acțiune şi, prin urmare, nescenică.

9 într-adevăr, dacă Jago n-ar fi urzit mîrşavele lui intrigi, atunci Othello n-ar fi trebuit să fie gelos pe Desdemona şi s-o ucidă. Dar, prin faptul că Maurul tinde spre femeia iubită, iar Jago stă între ei cu con-traacțiunile sale principale, se creează o tragedie în cinci acte, foarte dinamică, cu sfârşit tragic.

10 Trebuie oare să adăugăm că linia contraacțiunii principale se naşte, de asemenea, din momente separate şi din liniile mici ale vieții artistu-lui-rol ? O să încerc să ilustrez cele spuse de mine cu exemplul lui Brand.

11 Să admitem că am stabilit supratemă lui Brand, lozinca lui : „totul sau nimic". (Nu are importanță pentru exemplul de față dacă e exact sau nu.) Acest principiu de bază al fanaticului e îngrozitor. Brand nu admite nici un fel de compromisuri, concesii, devieri de la îndeplinirea scopului vieții, bazat pe o idee.

12 încercați acum să legați de supratemă întregii piese bucățile separate ale fragmentului „scutecelor", fie şi acelea pe care le-am analizat noi cândva.

13 Eu am pornit în gând de la scutecele de copil la supratemă : „totul sau nimic". Fireşte, ele pot fi puse în dependență una de alta cu ajutorul imaginației şi al născocirilor, dar asta va fi făcut cu o mare forțare, cu o violentare care va schilodi piesa.

14 Mult mai firesc ar fi să se manifeste din partea mamei o contra-acțiune în locul coacțiumi şi de aceea în acest fragment Agnes nu merge pe linia unei acțiuni, ci pe a contraacțiunii principale, nu către supratemă, ci împotriva ei.

15 Când am început să fac acelaşi lucru şi cu rolul lui Brand, căutând legăturile între tema lui „de a-şi înduplecа soția să dea scutecele de dragul săvârşirii sacrificiului" şi între supratemă întregii piese - „totul sau nimic" - atunci am izbutit dintr-o dată să găsesc această legătură.

16 Fireşte că fanaticul cerea totul de dragul ideii lui vitale. Acțiunea opusă a Agnesei provoca o acțiune intensă a lui Brand. De aici lupta a două acțiuni diferite.

17 Datoria lui Brand se găseşte în luptă cu dragostea de mamă, ideea luptă cu sentimentul ; păstorul fanatic, cu mama care suferă ; pornirea masculină, cu cea feminină.

18 De aceea, în scena dată, linia acțiunii principale se găseşte în mîi-nile lui Bfand, iar contraacțiunea principală e condusă de Agnes.

19 În încheiere, Arkadie Nikolaevici ne-a amintit în câteva cuvinte, pe scurt, tot ce am învățat în timpul întregului curs al acestui an.

20 Această scurtă trecere în revistă m-a ajutat să rânduiesc la locul cuvenit tot ce am aflat în prima stagiune de studii.

- Acum ascultaţi-mă cu toată atenţia, deoarece am să vă spun
ceva foarte important, a declarat Arkadie Nikolaevici. Toate etapele pro
gramului prin care am trecut de la începutul lecţiilor noastre, toate cerce
ţările diferitelor elemente separate, făcute în perioada de studii a acestui
an, au avut drept ţintă crearea stării scenice interioare.

Iată pentru ce am lucrat o iarnă întreagă. Iată ce anume cere acum şi va cere întotdeauna o atenţie excepţională din partea voastră.

Dar nici în acest stadiu de dezvoltare starea scenică interioară nu e încă pregătită pentru cercetări subtile, pătrunzătoare, asupra supratemei şi acţiunii principale. Starea creată cere o completare importantă. În ea rezidă secretul principal al „sistemului", care justifică baza principală a curentului nostru artistic : „subconştientul prin conştient". Vom începe studierea acestei completări şi a bazelor sistemului începând cu
lecţia viitoare.

*

„Şi aşa, primul curs al «sistemului» s-a încheiat, iar în sufletul meu, la fel ca la, Gogol, e ceva atât de confuz, atât de ciudat! Eu socoteam că munca noastră de aproape un an mă va duce la «inspiraţie», dar, din păcate, «sistemul» nu a justificat aşteptările mele în acest sens."

Aşa mă gândeam eu în vestibulul teatrului, îmbrăcîndu-mi maşinal paltonul şi înfăşurîndu-mi încet fularul în jurul gâtului. Deodată, cineva mi-a dat un ghiont în coastă. Am scos un ţipăt, m-am întors şi l-am văzut pe Arkadie Nikolaevici care râdea.

Văzuse în ce stare mă aflam şi voia să ştie pricina deprimării mele. Eu îi răspundeam pe ocolite, dar el mă descosea stăruitor şi amănunţit.

- Ce simţi când te afli pe scenă ? dorea el să înţeleagă nedumerirea asupra „sistemului" care mă tulbura aşa.

- Tocmai asta e, că nu simt nimic deosebit. Acum mi-e la înde-
mâna pe scenă, ştiu ce trebuie să fac, nu stau degeaba acolo, nu mă
simt gol ; cred în toate, îmi recunosc dreptul de a fi pe scenă.

- Atunci ce-ţi mai trebuie ? E oare rău să nu minţi pe scenă, să
crezi în toate, să te simţi stăpân ? Asta e foarte mult! mă convingea
Torţov.

Atunci am recunoscut că simt nevoia inspiraţiei.

- Asta e ! a exclamat el. Pentru asta însă nu trebuie să mi te adre
şezi mie. „Sistemul" nu fabrică inspiraţie. El îi pregăteşte numai un te
ren propice. În ce priveşte întrebarea dacă ea va veni sau nu, pune-i-o
lui Apollon, sau naturii dumitale, sau întâmplării. Eu nu sunt un vrăji
tor, eu vă arăt numai noi momeli şi unele metode de stimulare a sen
timentului, a trăirii.

Te sfătuiesc însă că în viitor să nu alergi după stafiile inspiraţiei. Lasă această problemă pe seama naturii-vrăjitoare şi dumneata ocupă-te cu ceea ce e accesibil conştiinţei omeneşti.

Mihail Semionovici Scepkin scria elevului său, lui Serghei Vasilie-vici Şumski : „Tu poţi să joci uneori slab, uneori satisfăcător (asta depinde adesea de dispoziţia sufletească), dar joacă just".[1]

Iată încotro trebuie să se îndrepte tendinţele şi grijile dumitale artistice.

Rolul, adus pe un drum just, merge înainte, se lărgeşte şi se adîn-ceşte şi, la urma urmelor, duce la inspiraţie.

43 Dar până când nu se va întâmpla asta, să ştii precis că minciuna, jocul superficial, şabloanele şi afectarea nu zămislesc niciodată inspirația. De aceea, străduieşte-te să joci just, învață-te să pregăteşti un teren propice pentru „inspirația de sus" şi crede că prin asta ea va fi mult mai în armonie cu dumneata.

44 De altfel, la lecțiile următoare vom discuta şi despre inspirație. O vom analiza şi pe ea, a spus Torțov pleeînd.

45„Să examinăm inspirația ? ! Să chibzuim, să filozofăm asupra ei ? Dar parcă asta e cu putință ? Parcă eu am chibzuit când am rostit la spectacolul experimental : «Sânge, Jago, sânge !» ?

46 Oare Maloletkova a chibzuit când a strigat renumitul ei : «Salva-ți-mă !» ? Nu cumva, la fel ca la acțiunile fizice, ca la micile lor adevăruri şi momente de credință, noi vom culege inspirația din fărâmituri, din bucățele, din izbucniri izolate? !" mă gândeam eu ieşind din teatru.

47

XVI - SUBCONŞTIENTUL ÎN STAREA DE SPIRIT SCENICA A ARTISTULUI

48.....…anul 19..

- Nazvanov şi Viunțov, urcați-vă pe scenă şi jucați-ne prima scenă din exercițiul „arderea banilor", a poruncit Arkadie Nikolaevici intrând în

49clasă.

Vă e cunoscut că munca creatoare începe întotdeauna cu destinderea (muşchilor. De aceea aşezați-vă mai întâi comod şi odihniți-vă ca acasă la voi. Noi ne-am urcat pe scenă şi am îndeplinit cele poruncite.

- E puțin ! Mai destins şi mai comod ! a strigat Arkadie Nikolaevici din sală. Jos cu nouăzeci şi cinci la sută din încordare !

Poate credeți că exagerez cantitatea de prisos ? Nu, străduința actorului care se găseşte în fața mulțimii ajunge la dimensiuni hiperbolice. Şi mai rău decât toate e că străduința şi forțarea se creează pe nebăgate în seamă, în afară de necesități, de voință, de rațiunea sănătoasă a artistului. De aceea, îndepărtați cu îndrăzneală încordarea de prisos, pe cât iputeți. Fiți pe scenă şi mai acasă decât în propria voastră locuință. Pe scenă trebuie să vă simțiți mai bine decât în realitate, pentru că în teatru nu avem de-a face cu o^ singurătate simplă, ci cu „singurătatea în fața publicului". Ea dă o înaltă mulțumire.

50 Dar eu m-am străduit cât am putut, am ajuns până la prostație, am căzut într-o imobilitate forțată şi am înțepenit în ea. Ăsta e unul dintre cele mai rele aspecte ale constrângerii. A trebuit să lupt cu ea. Schimbăm atitudinile, făceam mişcări, nimiceam, cu ajutorul acțiunii, imobilitatea şi, la urma urmelor, am căzut în cealaltă extremă, în agitație. Ea a provocat o stare de nelinişte. Ca să mă descotorosesc de ea, a trebuit să schimb ritmul grăbit, nervos şi să adopt unul încet, aproape leneş.

51Arkadie Nikolaevici nu numai că a recunoscut, dar a şi aprobat procedeul meu :

- Când artistul se străduieşte prea mult, e util să adopte chiar depăsarea, chiar o atitudine mai destinsă față de temă. E un bun antidot împotriva încordării peste măsură a constrînigerii şi a jocului superficial.

Dar, din păcate, nici asta nu a dat acel calm şi acea destindere pe care le încerci în viaţa reală, acasă, pe divanul tău.

52 S-a văzut că uitasem cele trei momente ale procesului: 1) încordarea,. 2) destinderea şi 3) motivarea. A trebuit să-mi îndrept repede greşeala. După ce am 'făcut-o, am simţit că înăuntrul meu s-a dizolvat ceva de prisos, s-a golit parcă, s-a prăbuşit. Am simţit atracţia spre pământ a trupului meu, greutatea lui, cât cântarea el. Paircă se lăsase într-un fotoliu moale, pe care eram culcat pe jumătate. În acest moment, o mare parte a încordării musculare interioare a dispărut. Dar nici asta nu mi-a dat libertatea dorită, pe care o cunoşteam din viaţa reală. Care e pricina ?

53 Când mi-am examinat starea, am înţeles că din pricina muşchilor atenţia se încordase taire în mine. Ea urmărea trupul şi mă împiedica să mă odihnesc în linişte.

54 Mi-am împărtăşit observaţiile lui Arkadie Nikolaevici.

55 Ai dreptate. Şi în domeniul elementelor interioare sunt multe încordări de prisos. Dar cu constrângerile interioare trebuie să procedezi altfel decât cu muşchii grosolani. Elementele sufleteşti sunt fire de păianjen în comparaţie cu muşchii-funii. E uşor să rupi firele de păianjen izolate, dar dacă vei împleti din ele şnururi, sfori, funii, atunci nu le vei spinteca nici cu toporul. Dar la începutul începuturilor naşterii lor, ,fii prudent cu ele.

56 Cum să procedăm cu ,,pânzele de păianjen" ? au întrebat elevii.

În lupta cu constrângerile interioare, trebuie să aveţi în vedere trei momente : încordarea, destinderea şi motivarea.

În primele două momente, cauţi constrîngeirea cea mai lăuntrică, afli cauzele apariţiei ei şi te străduieşti s-o anihilezi. În al treilea moment, îţi: motivezi noua stare interioară cu situaţiile propuse corespunzătoare.

Jn cazul pe care-1 analizăm acum, foloseşte-te de faptul că unul dintre cele mai importante elemente (atenţia) nu s-a împrăştiat prin tot spaţiul scenei şi sălii de spectacol, ci is-a concentrat înăuntrul dumitale, asupra senzaţiilor musculare. Dă-i atenţiei concentrate un obiect mai interesant şi mai necesar pentru studii. Îndreapt-o asupra unui scop sau unei acţiuni atrăgătoare, care va însufleţi munca dumitale şi te va atrage.

Am început să-mi amintesc temele exerciţiului, situaţiile lui propuse ; am trecut în gând prin tot apartamentul. În timpul acestei treceri, în viaţa mea imaginată s-a ivit o împrejurare neaşteptată : am pătruns într-o cameră necunoscută până 'acum de mine şi am văzut în ea un bătrân şi o bătrână, părinţii soţiei mele, care locuiau tihnit la noi. Această descoperire neaşteptată m-a înduioşat şi, în acelaşi timp, m-a neliniştit, deoarece prin sporirea numărului membrilor familiei se complicau şi îndatoririle mele în raport cu ea.. Trebuie să munceşti mult ca să hrăneşti cinci guri, fără să mă mai socotesc şi pe mine ! În asemenea condiţii, serviciul meu, revizia de mâine, adunarea generală, munca pe care o aveam de făcut cu trierea hârtiilor şi cu verificarea casei au căpătat o însemnătate extraordinară în viaţa mea de atunci pe scenă. Şedeam într-un fotoliu şi înfăşurăm nervos pe deget o sfoară care îmi căzuse în mînă.

- Bravo ! m-a aprobat de la parter Arkadie Nikolaevici. Uite, asta e o adevărată destindere a muşchilor. Acum ored în tot : şi în ceea ce faci,

şi în ceea ce gândeşti, cu toate că nu ştiu la ce anume ţi-e îndreptat gândul.

Când mi-am controlat trupul, mi-aim dat seama că muşchii mei se destinseseră cu totul, fără ca eu să mă fi străduit sau să mă fi forţat la asta. Se vedea că se crease de la sine momentul al treilea, pe care îl uitasem, momentul motivării şederii mele.

- Numai nu te (grăbi, mi-a- şoptit Arkadie Nikolaevici, cercetează cu privirea interioară totul, până la capăt. Dacă e nevoie, introdu un „dacă"

nou.

„Şi dacă în casă se va găsi o mare lipsă ? mi-a trecut prin cap. Atunci va trebui să verific registrele, hârtiile. Ce lucru îngrozitor ! Parcă poți s-o scoți la capăt singur cu o asemenea temă... într-o noapte ?..."

M-am uitat maşinal la ceas. Era ora patru. Caire patru ? Ziua sau noaptea ? Pentru o clipă mi-am închipuit că e noaptea, am început să mă neliniştesc că e atât de târziu, m-am repezit instinctiv la masă şi, uitând de toate, m-am apucat cu furie de lucru.

- Bravo ! am auzit eu, ca prin vis, aprobarea lui Arkadie Nikolaevici. Dair eu nu mai dădeam atenție încurajărilor. Nu mai aveam nevoie de ele. Eu trăiam, existăm pe scenă ; căpătasem dreptul să fac acolo tot ce voi găsi de cuviință.

Dair nici asta nu-mi ajungea. M-a apucat o dorință să intensific greutatea situației mele şi să-mi intensific trăirea. A trebuit să introduc o nouă situație propusă şi anume : o lipsă mare de bani.

„Ce să fac ? mă întrebam foarte tulburat. Să plec la birou !" am hotărât eu, repezindu-mă în vestibul. „Dar biroul e închis", mi-am adus aminte şi m-am întors în salon, am umblat mult timp ca să-mi primenesc gândurile, mi-am aprins o țigară şi m-am aşezat într-un colț întunecos al camerei, ca să chibzuiesc mai bine.

Mi s-au năzărit în închipuire nişte oameni aspri. Ei controlau registrele, hârtiile şi casa. Mă întrebau, eu nu ştiam să răspund şi mă încurcam. O desperare încăpățânata mă împiedică să-mi recunosc cu sinceritate neglijența.

Pe urmă scriau un proces-verbal fatal pentru mine. Şuşoteau în grupuri prin colțuri. Eu stăteam singur, la o parte, înjosit. Apoi interogatoriul, judecata, concedierea din serviciu, sechestrul pe avere, alungarea din apartament.

- Uitați-vă, Nazvanov nu face nimic şi noi simțim că înăuntrul lui

totul fierbe ! şoptea Torțov elevilor.

În acest moment am amețit. Mă contopisem cu irolul şi nu mai înțelegeam unde sunt eu şi unde e personajul zugrăvit de mine. Mâinile au încetat să mai răsucească sfoară, iar eu am încremenit, neştiind ce să mai întreprind.

Nu-mi amintesc ce-a mai fost mai departe. Țin minte numai că a început să-mi lie plăcut şi uşor să îndeplinesc multe acțiuni spontane. Ba mă hotărâm să mă duc la parchet şi mă irepezeam spre vestibul, iba căutam în toate dulapurile acte justificative, şi altele pe care nici eu nu le-am mai ținut minte şi de caire am aflat pe urmă din povestirea privitorilor. În mine, ca într-un basm, s-a petrecut o transformare făcătoare de minuni. înainte trăisem viața rolului numai orbeşte, neînțeleigînd până la capăt ceea ce se petrecea în el şi în mine însumi. Acum însă mi s-au deschis parcă „ochii sufletului" şi am înțeles totul până la capăt. Fiecare fleac pe scenă şi în rol a căpătat pentru mine o altă însemnătate. Am cunoscut sentimentul, reprezentarea, (raționamentul, viizjunea, atât ale rolului, cât şi ale mele personale. Se părea că jucăm o piesă nouă.

- Asta înseamnă că te găseşti pe dumneata în rol şi rolul în, dumneata, a spus Torțov, când i-am explicat starea mea.

înainte eu vedeam, auzeam, înțelegeam într-altfel. Atunci era „verosimilul sentimentului", iar acum a apărut „adevărul pasiunilor". înainte fusese simplitatea fanteziei sărace, acum s-a ivit simplitatea fanteziei bogate, înainte, libertatea mea pe scenă era îngrădită de granițe precise, marcată de un caracter convențional, acum însă libertatea mea a devenit fără bariere, cutezătoare.

Simt că de-acum înainte creația mea în exercițiul „arderii banilor" va fi de

fiecare dată alta, la fiecare repetare a lui.

57 Nu-i aşa că ăsta e un lucru de dragul căruia merită să trăieşti şi să devii actor ? Asta e inspirația ?

58 Nu ştiu. Întreabă-i pe psihologi. Ştiința nu e specialitatea mea. Eu sunt practician şi pot numai să explic cum simt eu în mine munca creatoare în asemenea momente.

59 Cum o simțiți ? au întrebat elevii.

60 Am să vă povestesc cu plăcere, dar nu astăzi, pentru că trebuie să încheiem"lecția. Vă aşteaptă şi alte lecții.

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici nu şi-a uitat făgăduiala şi a început lecția cu următoarele cuvinte:

- Demult, la o petrecere la nişte cunoscuți, mi s-a făcut „o operație" în glumă.

S-au adus câteva mese mari, dintre care una cu presupuse instrumente chirurgicale şi alta goală, „de operație". Masă a fost acoperită cu cearşafuri, au fost aduse fese, ligheane, vase. „Doctorii" au îmbrăcat halate, iar eu o cămaşă. Am fost pus pe masa de operație, mi-au aplicat un „bandaj" sau, mai ibine zis, m-au legat la ochi. Mă tulbura mai ales faptul că „doctorii" se comportau față de mine exagerat de delicat, aşa cum te porți cu un bolnav grav, şi erau foarte serioşi, aveau un aer profesional față de glumă pe care o făceau şi de tot ce se petrecea în jurul nostru.

Asta mă zăpăcea într-atâta, încât nu ştiam cum să mă port: să râd sau să plâng. Mi-a trecut pir în cap chiar un gând prostesc : „Şi dacă au să înceapă deodată să mă taie cu adevărat ?" Necunoscutul -şi aşteptarea mă tulburaseră. Auzul mi s-a ascuțit, nu scăpăm nici un sunet. Şi erau multe : de jur împrejur se şuşotea, se turna apă, zăngăneau instrumentele şi vasele chirurgicale, cîteodiată se auzea un dangăt ca de clopot funebru.

„Să începem", a şoptit cineva aşa ca să aud eu.

O mână puternică mi-a strâns pielea, am simțit mai întâi o mare durere şi pe urmă trei înțepături. Nu m-am putut stăpâni şi am tresărit. Mi se zgâria neplăcut dosul mâinii cu ceva înțepător şi tare, mi se bandaja mina, oamenii se agitau, unele lucruri cădeau pe jos.

În sfîirşit, după o pauză lungă, au început să vorbească tare, să râdă, să se felicite, mi-au dezlegat ochii şi... am văzut în mâna mea stângă culcat un prunc, făcut din mâna mea dreaptă înfăşurată -în scutece. Desenaseră pe. dosul mâinii o mutrişoară prostească de copil.

Acum se pune întrebarea : trăirile mele de atunci au fost oare un adevăr autentic, însoțit de o credință autentică, ori ar fi mai just să numesc ceea ce am simțit „verosimilul sentimentului" ?

Fireşte că n-au existat un adevăr autentic şi o credință autentică în el. S-a petrecut o alternare de „cred" cu „nu cred", a trăirii autentice cu iluzia ei, a „adevărului cu verosimilul". Am înțeles deci că, dacă mi s-ar fi făcut într-adevăr o operație, s-air fi petrecut cu mine în realitate aproape aceleaşi lucruri pe care le-am simțit în unele momente izolate în timpul glumei. Iluzia a fost destul de verosimilă.

Printre senzațiile de atunci, răsăreau momente de trăire autentică, în timpul cărora mă simțeam ca în realitate. Am avut atunci chiar presimțirea unei stări premergătoare leşinului, fireşte numai câteva secunde. Ele se iveau şi piereau cât ai clipi din ochi.

Cu toate acestea iluzia lasă urme. Şi acum mi se pare că ceea ce am simțit

atunci s-air fi putut petrece şi în viaţa reală... Iată cum am simţit în-tîia oară o sugerare a acelei stări care ţine mult de subconştient şi pe care acum o cunosc atât de bine pe scenă, şi-a încheiat povestirea Arkadie Niko-laevici.

- Da, dar asta nu e linia vieţii, ci numai nişte bucăţele, nişte frag-te ale ei.

- Dar dumneata crezi poate că linia creaţiei subconştiente e neîntreruptă sau că artistul trăieşte pe scenă la fel ca în realitate ? Dacă ar fi aşa,

atunci alcătuirea sufletească şi fizică a omului n-ar rezista la munca pe care i-o cere arta.

După cum ştiţi, noi trăim pe scenă cu amintirile emoţionale ale realităţii adevărate. Ele ajung în unele clipe până la iluzia unei vieţi reale. Atunci se creează, dar foarte rar, o deplină şi neîntreruptă uitare de sine în rol şi o credinţă absolută, de nezdruncinat, în ceea ce se petrece pe scenă. Noi cunoaştem perioade izolate, mai mult sau mai puţin îndelungate, ale acestei stări. Însă în restul vieţii rolului interpretat adevărul alternează cu verosimilul, credinţă cu probabilul.

Nazvanov, la ultima interpretare a exerciţiului „arderii banilor", a avut, ca şi mine în timpul operaţiei în glumă, momente de ameţeală. În timpul acestor momente vieţile noastre omeneşti, cu amintirile lor emoţionale, ca şi vieţile rolurilor interpretate de noi, s-au împletit atât de strâns între ele, încât nu se putea înţelege unde începe una şi unde se isprăveşte cealaltă.

61 Uite, asta e inspiraţia ! stăruiam eu.

62 Da, în acest proces intră mult subconştient, m-a corectat Torţov.

63 Şi acolo unde intră subconştientul, acolo e şi inspiraţia !

64 De ce crezi asta ? s-a mirat Torţov şi i s-a adresat pe loc lui Puşcin, care şedea aproape de el.

65 Repede, repede, fără să te gândeşti, numeşte un obiect oarecare care nu e aici !

66 Hulubă !

- De ce tocmai „hulubă" ?

67 Nu-mi dau seama !

68 Nici eu „nu-mi dau seama" şi nimeni „nu-şi dă seama" de asta. Numai subconştientul singur ştie de ce ţi-a strecurat tocmai această imagine.

69 Şi dumneata, Veselovski, numeşte-mi repede o imagine oarecare.

70 Ananas!

Veselovski se plimba într-o noapte pe stradă şi, deodată, fără nici o pricină, şi-a adus aminte de ananas. O clipă i s-a părut că acest fruct creşte pe palmieri. Nu degeaba doar seamănă cu un palmier. într-adevăr frunzele ananasului îţi amintesc de cele ale palmierului în miniatură, iar coaja solzoasă a ananasului seamănă cu scoarţa palmierului.

Arkadie Nikolaevici încearcă zadarnic să găsească pricina pentru care lui Veselovski îi venise în minte o asemenea imagine.

71 Poate că înainte de asta mîncaseşi ananas ?

72 Nu, a răspuns Veselovski.

- Poate că te gândiseşi la el ?

73 Nici asta.

74 înseamnă că nu ne rămâne să căutăm dezlegarea decât în subconştient.

75 La ce te gândeşti acum ? s-a adresat Torţov lui Viunţov.

înainte de a răspunde la întrebare, originalul nostru coleg a chibzuit adânc. Piregătindu-se să răspundă, el a început, fără să bage de seamă, să-şi frece palmele de

pantaloni. Apoi, continuând să se gândească şi mai adânc, a scos din buzunar o hârtie şi a început s-o împăturească cu grijă şi s-o des-păturească.

Arkadie Nikolaevici a izbucnit în hohote de ds şi a spus :

76 încercaţi să repetaţi conştient toate acele acţiuni de care a avut nevoie Viunţov înainte de a răspunde la întrebarea mea. Pentru ce a făcut toate acestea ? Numai subconştientul poate să ştie sensul unui asemenea nonsens.

77 Ai văzut ? mi s-a adresat mie Arkadie Nikolaevici. Tot ce au spus Puşcin şi Veselovski, tot ce a făcut Viunţov s-a produs fără nici o inspiraţie şi, cu toate acestea, în cuvintele şi procedeele lor au intrat momente de subconştient. Asta înseamnă că subconştientul se manifestă nu numai în procesul de creaţie, dar şi în cele mai obişnuite momente de dorinţă, comunicare, adaptare, acţiune etc.

Noi trăim într-o mare prietenie cu subconştientul. În viaţa reală,.dăm de el la fiecare pas. Fiecare imagine care se naşte în noi, fiecare viziune interioară implică, într-o măsură sau într-alta, subconştientul : se nasc din el. În fiecare exprimare fizică a vieţii interioare, în fiecare adaptare - în întregime sau în parte - e ascunsă o sugestie invizibilă a subconştientului.

78Nu înţeleg de fel ! s-a tulburat Viunţov.

79 Şi, cu toate acestea, e foarte simplu : cine i-a sugerat lui Puşcin cu-vîntul „hulubă", cine i-a creat această imagine ? Cine i-a sugerat lui Veselovski ciudatele mişcări de mâini, mimică, intonaţia - într-un cuvânt toate adaptările prin care îşi exprima nedumerirea în privinţa ananaşilor care creşteau pe palmieri ? Cui o să-i vină conştient în minte să facă acţiunile fizice neaşteptate pe care le-a făcut Viunţov înainte de a răspunde la întrebarea mea ? Tot subconştientul le-a sugerat.

80 Asta înseamnă - încercam eu să înţeleg - că fiecare imagine, fiecare adaptare e, într-o măsură sau într-alta, de origine subconştientă ?

81Majoritatea lor, s-a grăbit să confirme Torţov. Iată de ce eu afirm că în viaţă e o maire prietenie între noi şi subconştient.

De asta ne e cu atât mai necaz că, tocmai acolo unde e nevoie de el mai mult, adică în teatru, pe scenă, noi îl găsim rar. Ia căutaţi subconştientul într-un spectacol foarte bine pus la punct, învăţat pe dinafară, debitat, uzat. În el, totul e fixat, o dată pentru totdeauna, de calculul actoricesc. Fără creaţia subconştientă a naturii spirituale şi organice, jocul actorului e cerebral, fals, convenţional, sec, lipsit de viaţă, formal.

Căutaţi deci să deschideţi pe scenă un acces larg subconştientului creator ! înlăturaţi tot ce împiedica acest lucru şi ajutaţi ceea ce îl întăreşte. De aici decurge sarcina de bază a psihotehnicii : să-1 aducă pe actor la stairea în' care se naşte în artist procesul creator subconştient al naturii organice..

Cum să te apropii conştient de acel lucru care s-ar păirea, după natura lui, că nu se supune conştientului, că e „subconştient" ? Din fericire pentru noi, între trăirile conştiente şi cele subconştiente nu există graniţe foarte precise.

Mai mult decât atât, conştientul dă deseori directive pe care le urmează activitatea subconştientă. Noi ne fo<!osim pe larg în psihotehnică noastră de această însuşire a naturii. Ea ne dă posibilitatea să făurim una dintre bazele principale ale curentului nostru artistic prin psihotehnică conştientă, către creaţia subconştientă a actorului.

Astfel vine rândul problemei psihotehnicii artistului, care stimulează creaţia subconştientă a însăşi naturii organice sufleteşti. Dar despre asta, data următoare.

…anul 19..

Vom vorbi astăzi despre felul cum poți să provoci în tine, prin psihotehnică conştientă, creația subconştientă a naturii organice.

Despre asta poate să vă povestească Nazvanov, care a simțit acest proces pe pielea lui când repetă exercițiul „arderea banilor" la penultima lecție.

82 Pot spune numai că asupra mea, pe neaşteptate, a venit de undeva, în zbor, inspirația şi că nici eu nu înțeleg cum am jucat.

83 Dumneata nu apreciezi just rezultatele lecției. S-a petrecut un fapt mult mai important decât presupui dumneata. Venirea „inspirației", pe care se construiesc întotdeauna calculele dumitale, e o simplă întâmplare. Nu poți să te întemeiezi pe ea. La lecția însă de care e voirba acum, s-a petrecut un lucru pe care te poți întemeia. Atunci inspirația nu te-a vizitat întâmplător, ci pentru că dumneata însuți ai provocat-o, pregătindu-i terenul necesar. Acest rezultat e mult mai important pentru arta noastră actoricească, pentru psihotehnică ei şi pentru practica însăşi.

84 Eu n-am pregătit nici un fel de teren şi nici nu ştiu s-o fac, tăgă-duiam eu.

85 înseamnă că eu l-am pregătit în dumneata fără ştirea conştientului dumitale.

86 Cum aşa ? Când ? To+ul s-a produs cum se cuvine, ca întotdeauna : muşchii s-au destins, am irevăzut situațiile propuse, mi s-au pus şi am îndeplinit o serie de teme etc, etc.

87 Absolut just. Aici n-a fost nimic nou. Dair dumneata n-ai observat un singur amănunt extrem de important şi care e tocmai noutatea cea mare şi însemnată. El constă într-un adaos foarte mic şi anume : eu te-am obligat

să îndeplineşti, să faci toate acțiunile creatoare, să le epuizezi până la ultima limită. Asta-i tot.

88 Cum vine asta ? se întreba Viunțov.

89 Foairte simplu. Duceți munca tuturoir elementelor stării interioare, ale motoarelor vieții psihice, ale acțiunii principale până la o activitate normală, omenească şi nu actoricească, convențională. Atunci veți cunoaşte pe scenă, în rol, cea mai autentică viață a naturii voastre organice sufleteşti. Veți cunoaşte în voi cel mai autentic adevăr al vieții personajului interpretat. Nu poți să nu cirezi adevărul ! Iair acolo unde e adevăr şi credința, acolo se creează pe scenă de la sine : „eu sunt".

Ați observat oaire că, de 'fiecare dată când ele se nasc înăuntrul nostru, în muncă se include de la sine, în afară de voința artistului, natură organică cu subconştientul ei ?

Aşa s-a petrecut demult cu Nazvanov, țineți minte, în scena cu „arderea banilor", aşa s-a petrecut cu el la penultima lecție. Astfel, pirin psiho-tehnica conştientă a artistului, dusă până la ultima limită, se creează terenul pentru zămislirea procesului creator subconştient al naturii noastre organice. În această desăvârşire, finisare a îndeplinirii procedeelor psihoteh-nice constă adaosul extrem de important la ceea ce e deja cunoscut în domeniul creației.

Dacă ați şti cât e de importantă această noutate!

Se socoteşte, din obişnuință, că fiecare moment al creației trebuie să fie ceva foarte mare, complicat, înalt. Dair voi ştiți, de la lecțiile anterioare, cum cea mai mică acțiune sau simțăimînt, cel mai mic procedeu tehnic capă[f]ă o importanță imensă, dacă sunt duse pe scenă, în momentul creației, până la limita unde începe adevărul, credința şi acel „eu sunt" al vieții omeneşti. Când se întâmpla aşa, atunci aparatul sufletesc şi fizic al artistului lucrează pe scenă normal, după toate legile naturii omeneşti, absolut la fel ca în viață, neținând seamă de condițiile nefireşti ale creației în fața publicului.

Ceea ce se produce de la sine în viața reală, fireşte că pe scenă se pregăteşte cu

ajutorul psihotehnicii.

Gândiți-vă numai : cea mai mică acțiune fizică sau sufletească care creează momente de adevăr şi credință autentice, duse până la limita lui „eu sunt", e capabilă să atragă în muncă natură organică şi sufletească a artistului cu subconştientul ei ! Nu-i asta oare o noutate, nu-i asta oare o completare importantă la ceea ce ştiați până acum ?

În deplină opoziție cu unii profesori, eu socot că elevii începători, care fac, ca şi voi, primii paşi pe scenă, trebuie să fie duşi dintr-o dată, în măsura în care ți-e posibil, până la subconştient. Trebuie să cauți să obții asta de la început, când începi să lucrezi cu elementele, cu stările scenice interioare, în toate exercițiile, în tot timpul studiilor.

începătorii trebuie să cunoască măcar în momente izolate starea fericită a artistului în timpul unei creații normale. Să facă cunoştință cu această stare nu numai nominal, cu titulatura literară, după terminologia moartă şi seacă, care nu face la început decât să-i sperie pe începători, ci prin propria lor simțire. Să le fie drag să obțină această stare creatoare şi să tindă permanent spre ea pe scenă.

90 Eu înțeleg importanța completării pe care ne-ați comunicat-o astăzi - i-am spus lui Arkadie Nikolaevici - dar asta nu ne ajunge. Trebuie să cunoşti procedeele psihotehnice corespunzătoare şi să ştii să te foloseşti de ele. De aceea învățați-ne psihotehnică corespunzătoare, dați-ne un mod de tratare mai concret.

91 Poftim. Dar nu veți auzi de la mine nimic nou. Va trebui numai să precizez ceea ce vă e cunoscut. Iată pomul sfat : De cum veți crea în voi o staire scenică interioară justă şi veți simți că, cu ajutorul psihotehnicii, totul e pus la punct în sufletul vostru pentru o justă creație, că natura voastră nu aşteaptă decât un imbold ca să se avânte în muncă, dați-i acest imbold.

92 Cum să-1 dăm ?

93 În chimie, la o reacție înceată sau slabă a două soluții, se adăuga o cantitate extrem de mică dintr-o a treia substanță, care e un catalizator pentru reacția dată. Aceasta e un ffel de completare, care duce dintr-o dată reacția până la capăt. Introduceți şi voi un asemenea catalizator în formă de instantanee, de detalii, de acțiuni, de momente de adevăr, indiferent dacă e sufletesc sau fizic. Surpriza unui asemenea moment vă va emoționa şi natura singură se va avânta în luptă.

Asta s-a petrecut la ultima repetare a exercițiului „arderea banilor". Nazvanov a simțit în el o stare scenică interioară justă şi, cum a explicat el pe urmă, pentru accentuarea stării lui creatoare a introdus tot aici neaşteptatul, situația propusă creată spontan : o mare eroare de calcul. Această născocire a fost pentru el un „catalizator". „Adaosul" a dus dintr-o dată reacția până la capăt, adică până la creația subconştientă a naturii organice şi sufleteşti.

94 Unde să căutăm „catalizatorii" ? încercau să afle elevii.

95 Peste tot : în închipuire, în viziuni, în raționamente, în sentimente, în dorințe, în acțiunile fizice şi sufleteşti cele mai mici, în noi amănunte neînsemnate ale născocirii imaginației, în obiectul cu care comunicați, în amănuntele imperceptibile care vă înconjoară, în montarea de pe scenă, în punerea în scenă. În câte şi unde nu 'se poate, igăsi un adevăr mic, autentic, omenesc, de viață care să provoace credința care creează starea : „eu sunt" ?

96 Şi ce se va petrece atunci ? •

97 O să fiți amețiți câteva momente de contopirea neaşteptată şi' deplină a vieții personajului interpretat cu viața voastră proprie pe scenă.

1) Lucrurile se vor petrece aşa că veți simți unele părți din voi în rol şi rolul în voi.

0 Şi după aceea ?

1 Ceea ce v-am mai spus : adevărul, credința, „eu sunt" vă vor da în stăpânirea naturii organice şi a subconştientului ei.

Muncă, analoagă cu cea pe care a făcut-o Nazvanov la penultima lecție, se poate repeta începând creația cu oricaire dintre „elementele stării scenice". În loc să începi, ca Nazvanov, cu destinderea muşchilor, se poate cere ajutorul imaginației şi situațiilor propuse, dorinței şi temelor - dacă sunt lămurite, reprezentării şi raționamentului, emoției - dacă s-a aprins de la sine ; se poate simți subconştient adevărul din opera scriitorului şi atunci credința şi „eu sunt" se vor crea de la sine. Important e ca în toate aceste cazuri să nu uitați să duceți primul element al stării caire s-a născut şi a prins, viață până la o deplină însufleție, până la limită. Voi ştiți că e de ajuns să faci această muncă creatoare cu unul dintre elemente şi toate celelalte vor merge după el, din pricina legăturii indisolubile care există între ele.

Procedeul conştient de stimulare a creației subconştiente a naturii noastre organice, explicat acum de mine, nu e.unic. Mai există şi o altă metodă, dar astăzi nu voi mai avea timp să v-o demonstrez. De aceea pe data următoare.

…anul 19..

- Şustov şi Nazvanov -• ni s-a adresat Arkadie Nikolaevici intrând în clasă - jucați începutul scenei dintre Jago şi Othello, numai primele

fraze.

Noi ne-am pregătit, am jucat şi s-ar părea că nu oricum, ci cu o puternică concentrare, cu o justă stare scenică interioară.

- De ce anume v-ați ocupat acum ? ne-a întrebat Torțov.

2 De cea mai apropiată temă, adică de a atrage asupra mea atenția lui Nazvanov, a răspuns Paşa.

3 Iar eu de încercarea de a pătrunde în cuvintele lui Pasă şi, în acelaşi timp, arn căutat să văd cu privirea interioară ceea ce-mi spunea el, am explicat eu.

4 Astfel, unul dintre voi îi atrăgea atenția celuilalt asupra lui numai ca să-i atragă atenția, iar al doilea se străduia să pătrundă şi să vadă ceea ce i se vorbea, ca să pătrundă şi să vadă lucrul despre care i se vorbea.

5 Nu ! Da, de ce... am protestat eu.

6 Pentru că numai asta se şi putea petrece în lipsa acțiunii principale şi a supratemei piesei şi rolului. Fără ele nu se poate decât atrage atenția de dragul atragerii atenției sau pătrunde şi vedea de dragul pătrunderii şi vederii.

Acum repetați ceea ce ați jucat chiar acum şi treceți şi la scena următoare, în care Othello glumeşte cu Jago.

- În ce a constat tema voastră ? a întrebat din nou Torțov, când am isprăvit de jucat.

7 Într-un dolce farniente [1], am răspuns eu.

8 Şi unde s-a dus tema anterioară : „să cauți să-ți înțelegi partenerul"?

9 A intrat într-o temă nouă, mai importantă şi s-a dizolvat în ea.

10 Aduceți-vă aminte cum ați interpretat amândouă temele şi cum ați rostit textul literar al.rolului în cele două fragmente jucate - ne-a propus Arkadie Nikolaevici.

11 Țin minte cum am interpretat şi ce am rostit în primul fragment, dar în cel de al doilea nu mai țin minte.

12 înseamnă că el s-a îndeplinit de la sine şi textul lui s-a rostit de la sine, a

hotărât Torțov.

13 Se vede că da.

14 Acum repetați partea chiar acum jucată şi următoarea, adică prima îndoială a viitorului gelos.

Noi am îndeplinit cele poruncite şi am stabilit stângaci tema cu cuvintele : „să râzi de clevetirile absurde ale lui Jago".

- Şi unde s-au dus temele anterioare : „să înțelegi cuvintele parte nerului" şi „dolce farniente" ?

Am încercat să spun că şi ele au fost înghițite de nouă temă mai importantă, dar am rămas pe gin duri şi n-am răspuns nimic.

15 Ce este ? Ce te-a intimidat ? .

16 Faptul că în acest loc o linie a rolului, linia fericirii, se frânge şi începe o nouă linie, linia geloziei.

17 Ea nu se frânge - rn-a îndreptat Torțov - ci începe să renască treptat, în legătură cu situațiile propuse schimbate. La început linia a trecut pirin perioada scurtă a fericirii noii căsnicii a lui Othello, glumele lui Jago-, apoi a apărut mirarea, nedumerirea, îndoiala, respingerea nenorocirii, care se apropia ; apoi gelosul s-a liniştit singur şi s-a întors spre starea de fericire anterioară.

Noi cunoaştem şi în realitate asemenea variații de stări de spirit. Şi acolo viața se scurge fericit, apoi năvăleşte brusc îndoială, deziluzia, durerea şi din nou totul se limpezeşte.

N-aveți teamă de aceste treceri, dimpotrivă, îndrăgiți-le, justificați-le, accentuați-le prin contraste. În exemplul de față nu e greu s-o faci. E de ajuns să-ți aduci aminte ce-a fost înainte, la începutul romanului de dragoste dintre Othello şi Desdemona, e de ajuns să retrăieşti în gând acest

trecut fericit al îndrăgostiților şi apoi să treci, tot în gând, la contrast, să-1 compari cu grozăviile şi cu iadul pe care Jago le proroceşte Maurului.

18 Ce să ne aducem aminte din trecut ? s-a încurcat iar Viunțov.

19 Primele întâlniri minunate ale îndrăgostiților în casa lui Bra-bainzio, frumoasele povestiri ale lui Othello, întîlniirile tainice, răpirea logodnicei şi nunta, despărțirea din noaptea nunții, întâlnirea în Cipru sub soarele, sudic, neuitata lună de miere. Iar apoi, în viitor... gândiți-vă şi voi la ceea ce îl aşteaptă pe Othello în 'viitor.

20 Ce e în viitor ?

- Tot ce se întâmpla în actul cinci, după intrigile infernale ale lui Jago. La punerea față în față a celor două extreme, trecutul şi viitorul, veți înțelege presimțirile şi nedumeririle lui Othello, care a devenit prudent. Se va lămuri şi atitudinea artistului care creează față de soarta omului interpretat de el. Cu cât va fi arătată mai viu perioada fericită a vieții Maurului, cu atât mai puternic veți transmite sfârşitul ei sumbru.

- Acum mergeți mai departe, a poruncit Torțov.

Aşa am jucat toată scena, până şi renumitul jurământ al lui Jago, pe care-1 face cerului şi stelelor : „Să-mi închin mintea, voința, inima, totul lui Othello jignit".

- Dacă vom face o asemenea muncă cu tot rolul - a explicat Arkadie Nikolaevici - atunci temele mici se vor contopi una cu alta şi vor forma o serie de teme mari. Ele nu vor fi numeroase. Aşezate pe toată lungimea piesei, aceste teme, întocmai ca semnalele vaarwater-ului, vor marca linia acțiunii principale. Pentru noi e important să înțelegem acum, adică să simțim, că procesul absorbirii în noi a temelor mici de către cele mari se produce subconştient.

A început o discuție asupra felului cum trebuie să numim prima temă mare. Nici unul dintre noi, nici chiar Arkadie Nikolaevici, n-a putut să găsească răspunsul.

De altfel, nici nu e de mirare : o temă justă, vie, atrăgătoare, nu una pur şi sim'plu abstractă, formală, nu vine de la sine, dintr-o dată. Ea se naşte din viața creatoare de pe scenă în decursul muncii rolului. Noi n-am cunoscut încă .această viață şi de aceea nu am izbutit să stabilim just chintesența.. Totuşi cineva i-a dat o denumire stângace, pe care noi am acceptat-o în lipsă de ceva mai bun : „Vreau să o ador pe Desdemona, femeia ideală ; vreau s-o slujesc şi să-i consacru toată viața mea".

Când m-am gândit adânc la această temă mare, când i-am dat viață în ifelul meu, atunci am înțeles că ea rn-a ajutat să motivez lăuntric toată scena şi fragmentele izolate ale rolului. Eu ara simțit această, când am început să țintesc într-un moment al jocului spre scopul tinal : „adorarea Desdemonei, femeia ideală".

Pornind de la temele mele anterioare mici către scopul final, simțeam cum denumirile date lor îşi pierdeau sensul şi funcția. Iată, de pildă, să luăm prima temă : „să mă străduiesc să înțeleg ceea ce spune Jago." De ce e nevoie de această temă ? Nu ştiu. De ce să te străduieşti, când totul e clar : Othello e îndrăgostit, se gândeşte numai ta Desdemona, vrea să vorbească despre ea. De aceea aire nevoie şi-1 bucură orice întrebări şi amintiri -proprii care se referă la iubită. De ce ? Pentru că „el o adoră pe Desdemona, femeia ideală, pentru că el vrea s-o slujească şi să-i consacre toată viața lui".

Iau a doua temă, „dolce farniente". Nici de ea nu e nevoie, mai mult decât atât : e nejustă : vorbind de iubita lui, Maurul face cea mai importantă acțiune pentru el, cea caire îi e necesară. De ce?

Pentru că „el o adoiră pe Desdemona, femeia ideală, pentru că el vrea s-o slujească şi să-i consacre toată viața lui".

După prima clevetire a lui Jago, Othello al meu, aşa cum îl înțeleg eu, a izbucnit în hohote de iris-. Îi place să-şi dea seama că nici un fel de murdărie nu poate să pângărească curățenia de cristal a zeiței lui. Această convingere 1-a adus pe Maur într-o stare sufletească minunată şi a intensificat admirația lui față de ea. Şi de ce ? Pentru că „el o adoră pe Desdemona, femeia ideală" etc. Am înțeles gradația cu care se naşte în el gelozia, cum slăbeşte, pe nesimțite, încrederea lui în ideal, cum creşte şi se întăreşte certitudinea perfidiei, desfidului, şireteniei de şarpe a iubitei Iui, viperă cu chip de înger.

21 Şi unde au dispărut temele anterioare ? ne descosea Arkadie Ni-kolaevici.

22 Ele au fost înghițite de o singură grijă, aceea a idealului caire piere.

23 Ce concluzie se poate trage din experiența de astăzi ? Care e rezultatul lecției ? a întrebat Arkadie Nikolaevici.

E faptul că i-am obligat pe interpreții scenei dintre Othello şi Jago să afle, din practică chiar, procesul care se produce în noi, absorbirea temelor mici de către cele mari.

Nu e nimic nou într-însa. Am repetat numai ceea ce am spus înainte, când era vorba despre fragmente şi teme sau despre supratemă şi acțiunea principală.

Altceva e important şi nou, şi anume : Nazvanov şi Şustov au aflat ei înşişi cum scopul creator principal, final distrage atenția de la cel apropiat, cum temele mici dispar din planul atenției. S-a dovedit că aceste teme, care ne duc spre temele mari, devin subconştiente şi se transformă de la sine din independente în auxiliare. Nazvanov şi Şustov ştiu acum că cu cât scopul final e fixat mai adânc, mai lairg.şi mai considerabil, cu atât mai mult ne atrage el atenția asupra lui şi cu atât mai puține sunt posibilitățile de a ne consacra temelor apropiate, auxiliare, mărunte. Lăsați în seama lor

aceste teme mici, care trec firesc sub conducerea naturii organice şi a subconştientului ei.

24 Cum ați spus ? s-a neliniştit deodată Viunțov.

25 Spun că atunci când artistul se consacră temei mari fixate de el, •el e absorbit cu totul de ea. În acest timp nimic nu împiedică natură organică să acționeze liber, din inițiativă ei, conform necesităților şi tendințelor ei organice. Natura ia sub conducerea ei toate temele mici, care au rămas fără supraveghere şi îl ajută pe artist să ajungă cu sprijinul lor la marea temă finală, spre care e îndreptată toată atenția şi tot conştientul celui care creează.

Concluzia lecției de astăzi e că temele mari sunt unele dintre cele mai bune mijloace psihotehnice pe care le căutam pentru a influența, de la un cap la celălalt, natura sufletească şi organică împreună cu subconştientul ei.

După o pauză de gândire destul de lungă, Arkadie Nikolaevici a continuat :

- O transformare absolut identică cu aceea pe care ați observat-o voi chiair acum în domeniul temelor mici se petrece şi în domeniul celor mari, numai că în fruntea lor apare atotcuprinzătoare supratemă piesei. Slujind-o pe ea, temele mari se transformă şi ele în auxiliare. Iar ele, la rândul lor, devin trepte care duc către scopul final, principal, atotcuprin zător. Când atenția actorului e pe de-a întregul cuprinsă de supratemă, atunci temele mari se îndeplinesc, de asemenea într-o mare măsură, sub conştient.

Acțiunea principală, precum ştiți, se creează dintr-un şir lung de teme mari. În fiecare din ele se află o cantitate imensă de teme mici, care se îndeplinesc subconştient.

Acum se pune întrebarea : câte momente de creație subconştientă sunt ascunse în întreaga acțiune principală, care străbate de la început până la sfârşit toată piesa ?

Se va dovedi că e un număr imens. Acțiunea principală e cel mai puternic mijloc de stimulare pe caire-1 căutam pentru a influența asupra subconştientului.

După ce s-a gîn'dit puțin, Toirțov a continuat :

Dar acțiunea principală nu se creează de la sine. Puterea tendinței ei creatoare se găseşte în dependență directă de atracția supratemei.

Ultima ascunde şi ea în sine însuşiri stimulatoare pentru a da naştere unor momente creatoare subconştiente.

Adăugați-le la cele care sunt născute şi se ascund în acțiunea prin-cipală şi atunci veți înțelege că cele mai puternice momeli pentru stimularea creației subconştiente a naturii creatoare sunt supratemă şi acțiunea principală.

Deplina lor cuprindere în cel mai adânc şi mai larg sens al cuvîn-tului trebuie să devină dorința principală a fiecărui actor la fiecare creație scenică.

Dacă asta se va întâmpla, atunci restul va fi îndeplinit subconştient de către însăşi natura făcătoare de minuni.

În această condiție fiecare spectacol, fiecare creație repetată se va îndeplini direct, sincer, veridic şi, mai ales, neobişnuit de variat. Numai atunci ne vom putea dezbăra în artă de meşteşug, de şabloane, de trucuri, de orice respingătoare rutină actoricească. Numai atunci vor apărea pe scenă oameni vii şi în jurul lor o viață autentică, curățată de tot ce murdăreşte arta. Această viață se va naşte aproape din nou de fiecare dată, la fiecare repetare a creației.

Nu-mi rămâne decât să vă sfătuiesc să vă folosiți 'fără preget de supratemă, ca de o stea călăuzitoare. Atunci şi toată acțiunea principală a piesei şi rolului se vor îndeplini uşor, firesc şi, într-o mare măsură, în chip subconştient.

După o pauză nouă, Torțov a continuat:

26 Tot aşa cum supratemă şi acțiunea principală înghit toate temele mari şi le fac auxiliare, şi supratemă, şi acțiunea supraprincipală a întregii vieți a omului-artist înghit supratemele pieselor şi ale rolurilor din repertoriul lui. Ele devin mijloace auxiliare, trepte pentru îndeplinirea scopului principal al vieții.

27 Oare asta e bine pentru spectacol ? se îndoia Şustov.

28 E rău, dacă latura rațională cîntăreşte mai mult şi e bine, când influența se produce cu ajutorul mijloacelor artistice.

Acum ați aflat ce înseamnă psihotehnică conştientă. Ea ştie să creeze procedee şi condiții favorabile pentru munca creatoare a naturii şi a subconştientului ei.

Gândiți-vă deci la ceea ce stimulează motoarele vieții noastre psihice, gândiți-vă la starea scenică interioară, la supratemă şi la acțiunea principală, într-un cuvlnt la tot ceea ce e accesibil conştientului. Învățați-vă să creați cu ajutorul lor un teren prielnic pentru munca subconştientă a naturii noastre artistice. Dar să nu vă gândiți niciodată şi să nu tindeți pe o cale directă la inspirație de dragul inspirației... Asta duce numai la sforțări fizice şi la rezultate exact contrarii.

…anul 19..

- în afară de psihotehnică conştientă, care ne pregăteşte terenul pentru creația subconştientă, noi ne întâlnim deseori în timpul interpretării scenice cu simplă întâmplare. Trebuie să ştim să ne folosim şi de ea, dar pentru asta e necesară o psihotehnică corespunzătoare.

Iată, de pildă : Maloletkova, adu-ți aminte de „Salvați-mă !" al dumi-tale de la spectacolul experimental şi povesteşte-ne ce ai simțit în aceste câteva clipe de izbucnire emoțională ?

Maloletkova tăcea, pentru că probabil că îi rămăsese o amintire confuză despre prima interpretare.

- O să încerc să-mi amintesc eu în locul dumitale de ceea ce s-a petrecut atunci, i-a venit în ajutoir Arkadie Nikolaevici. Orfană pe care o interpretai fusese aruncată pe o stradă pustie şi, în acelaşi timp, dumneata, eleva Maloletkova, fuseseşi împinsă singură pe suprafață imensă şi goală a scenei, în fața golului îngrozitor al deschiderii scenei. Spaima pustietății, singurătății orfanei şi a elevei-debut ante s-au amestecat una cu alta datorită asemănării şi înrudirii lor. Luând pustietatea scenei drept pustietatea străzii, iar singurătatea proprie drept singurătatea orfanei aruncate afară din casă, dumneata ai strigat: „Salvați-mă !" cu o groază nemijlocită şi sinceră, pe care o cunoştea numai realitatea adevărată. Asta a fost o coincidență fericită datorită asemănării şi înrudirii condițiilor.

Un actoir cu experiență, cu o psihotehnică corespunzătoare, is-air fi folosit de lîntîmplairea asta fericită pentru arta lui. El ar fi ştiut să transforme spaima omului-airtist în spaima omului-irol. Dar în dumneata, din pricina lipsei de experiență şi a lipsei de psihotehnică, omul a învins-o pe artistă. Dumneata ai trădat creația, ai întrerupt jocul şi te-ai ascuns în culise.

Apoi Arkadie Nikolaevici mi s-a adresat mie şi a spus : N-aii încercat şi dumneata acea stare de care vorbim acum' ? N-a existat şi la dumneata, pe scenă, o coincidență cu rolul datorită asemănării şi înrudirii ?

29 După părerea mea, în scena „Sânge, Jago, sânge !"

30 Da, a fost de acord Torțov. Să ne amintim ce s-a petrecut atunci.

31 La început n-ara strigat cuvintele din irol în numele lui Othello, ci în

numele meu personal, îmi aduceam aminte eu. Dair ăsta a fost strigătul de desperare al actorului care n-a izbutit. Mi-am atribuit mie acest strigăt, dar el m-,a obligat să-mi aduc aminte de Othello, de povestirea emoționantă a lui Puşcin, de dragostea Maurului față de Desdemona. Eu am luat desperarea mea, a omului-airtist, direpț desperarea omului-rol, adică a lui Othello. Ele s-au confundat în reprezentarea mea şi am rostit cuvintele textului fără să-mi dau seama în numele cui se spun ele.

32 E foarte posibil ca de data aceasta să se fi produs un fel de coincidență datorită înrudirii şi asemănării, a hotărât Torțov.

După o pauză, Arkadie Nikolaevici a continuat:

Noi mu avem de-a face în practică numai cu un asemenea gen de aspecte întâmplătoare. Nu rareori, în viața convențională de pe .scenă, năvăleşte parcă o întâmplare dinafară, simplă, din viața reală, autentică, o întâmplare care nu are nimic comun cu piesă, rolul şi spectacolul.

33 Ce fel de întâmplare dinafară ? au întrebat elevii.

34 Fie, de pildă, acea batistă sau scaunul care au căzut întâmplător, de care v-am vorbit cândva.

Dacă artiştii care se găsesc pe scenă sunt sensibili, dacă ei nu se vor speria şi nu se vor feri de această întâmplare, ci, dimpotrivă, o vor introduce în piesă, atunci ea va fi pentru ei un diapazon. Se va da notă justă de viață în minciuna convențională, actoricească, de pe scenă, le va aminti adevărul autentic, va trage după sine întreagă linie a piesei şi îi va obliga să creadă şi să simtă pe scenă ceea ce noi numim „eu sunt". Toate împreună îi vor duce pe actori la o creație subconştientă a naturii lor.

De coincidențe şi de aspecte întâmplătoare trebuie să te foloseşti cu înțelepciune pe scenă, să nu le treci cu vederea, să le îndrăgeşti ; diair să nu-ți întemeiezi pe ele calculele tale creatoare.

Asta e tot ce pot să vă spun despre psihotehnică conştientă şi despre aspectele întâmplătoare care stimulează creația subconştientă. Cum vedeți, deocamdată, nu suntem bogați în procedee conştiente corespunzătoare. În acest domeniu trebuie să mai căutăm şi să muncim mult. Trebuie să prețuim cu atât mai mult ceea ce a fost o dată găsit.

…anul 19..

La lecția de astăzi m-am lămurit până la capăt, am înțeles tot şi am devenit cel mai entuziast admirator al „sistemului". Am văzut cum tehnica conştientă făureşte creația subconştientă, singura care inspiră. Lucrurile s-au petrecut aşa :

Dîmkova a jucat exercițiul „cu copilul aruncat", pe care 1-a interpretat cândva Maloletkova atât de minunat.

Trebuie să ştiți de ce Dîmkova are o slăbiciune pentru scenele cu copii în genul „scenei cu scutecele" din Brand şi a exercițiului nou : i-a murit nu de mult unicul ei fiu adorat. Lucrul acesta mi-a fost spus în secret, ca un zvon. Dar astăzi, privind cum a interpretat exercițiul, am înțeles că e un adevăr.

În timpul jocului, lacrimile îi curgeau şiroaie, iar duioşia maternă a Dîmkovei a făcut că bucata de lemn care înlocuia copilul să se transforme pentru noi, privitorii, într-o ființă vie. Noi simțeam că ea există în fața de masă care reprezenta scutecele. Când a ajuns la momentul morții, a trebuit să se întrerupă exercițiul pentru a se evita o nenorocire : atât de furtunos se desfăşura trăirea Dîmkovei.

Toți erau zguduiți. Arkadie Nikolaevici plângea, Ivan Platonovici şi noi toți de asemenea.

De care momeli, linii, fragmente, teme, acțiuni fizice se mai putea vorbi, când

aveam în fața noastră cea mai autentică viață ?

- Uite un exemplu de felul cum creează natura şi subconştientul ! a spus plin de admirație Toirțov. Ele creează strict după legile artei noastre,

deoarece aceste legi nu sunt născocite, ci date nouă chiar de natură.

Dar o asemenea inspirație şi clarviziune nu ne sunt hărăzite în fiecare zi. Altă dată ele pot să nu vină şi atunci...

- Nu, ele vor veni ! a exclamat în extaz Dîmkova, care a ascultat,

din întîrnplare, discuția.

Temându-se parcă să n-o părăsească inspirația, ea s-a repezit să repete exercițiul pe care îl jucase chiar adineauri.

Gândindu-se să-i cruțe nervii tineri, Arkadie Nikolaevici a vrut s-o oprească, dar ea singură s-a oprit în curând, deoarece nu mai izbutea nimic.

35 Ce e de făcut ? a întrebat-o Torțov. Căci dumitaîe ți se va cere în viitor să joci bine nu numai la prima reprezentație, ci şi în cele următoare. Altfel, piesa care a avut succes la premieră va cădea la celelalte spectacole şi nu va face rețetă.

36Nu ! îmi trebuie numai să simt şi atunci o să joc, se justifica Dîmkova.

37„Când o să simt, o să joc !" a râs Torțov. Oare asta nu e ca şi cum ai spune : „Când o să învăț să înot, atunci o să încep să mă scald" ?

înțeleg că ai vrea să te apropii dintr-o dată de sentiment. Sigur că ăsta e cel mai bun lucru. Ce bine ar fi dacă s-ar putea, o dată pentru totdeauna, să stăpâneşti o tehnică corespunzătoare pentru repetarea trăirii izbutite ! Dar nu poți fixa sentimentul. El e ca apa : se scurge printre degete. De aceea, vrând-nevrând, trebuie să cauți un procedeu mai statornic pentru influențarea sentimentului.

Alegeți oricare procedeu ! Cele mai accesibile şi uşoare : acțiunea fizică, adevărul mic, momente scurte de credință.

Dar ibsenista noastră a respins cu dispreț tot ce e fizic în creație.

S-au examinat toate căile pe care poate să meargă artistul : şi fragmentele, şi temele interioare, şi născocirea imaginației. Dar toate s-au dovedit a fi insuficient de atrăgătoare, puțin statornice şi puțin accesibile.

Oricum s-a sucit Dîmkova, oricum a ocolit acțiunile fizice, la urma urmelor a trebuit să se oprească la ele, deoarece n-a putut propune nimic mai bun. Torțov a îndrumat-o repede. El n-a căutat pentru asta acțiuni fizice noi. S-a străduit s-o facă să le repete pe cele pe care ea le găsise intuitiv înainte şi le executase atât de strălucit.

Dîmkova juca bine, cu adevăr şi credința. Dar interpretarea asta se putea pairică compara cu aceea .pe care o realizase prima oară ?! Airkadie Nikolaevici i-a spus aşa :

- Dumneata ai jucat minunat, nu însă acel exercițiu care ți-a fost fixat. Dumneata ai înlocuit obiectul. Eu te-am rugat să-mi interpretezi scena cu un prunc părăsit, iar dumneata mi-ai făcut o scenă cu o bucată moartă de lemn, înfăşurată într-o față de masă. Acțiunile dumitale fizice au fost adaptate față de ea ; dumneata ai înfăşurat cu dibăcie bucățica de lemn, cu o mâna sigură. Dar îngrijirea unui copil viu cere multe amă nunte, pe caire acum dumneata le-ai îndepărtat. Aşa, de pildă, prima dată, înainte de a înfăşură pruncul imaginar în scutece, dumneata i-ai întins minutele, picioruşele, dumneata le simțeai, le sărutai cu dragoste, îi mur murai ceva blând, zâmbind, cu lacrimi în ochi. Asta a fost mişcător. Dair acum aceste detalii au fost omise. E de înțeles : lemnul n-are nici picio ruşe, nici mînuțe.

Prima oară, înfăşurând căpşoirul mititelului imaginar, dumneata ai avut multă grijă să nu-i striveşti obrăjorii şi ai pus cu atenţie băsmăluţa. După ce ai înfăşurat pruncul, ai stat în faţa lui mult timp şi ai plâns cu şiroaie de lacrimi de bucurie şi mîndirie maternă.

Haide să îndreptăm greşelile. Repetă-mi exerciţiul cu copilul şi nu cu lemnul.

După ce a lucirat îndelung cu Torţov la acţiunile fizice mici, Dîmkova a înţeles în sfârşit şi şi-a amintit conştient ceea ce făcuse subconştient la prima interpretare. Ea a simţit copilul şi lacrimile au podidit-o iair.

38 Iată un exemplu de cum influenţează psihotehnică şi acţiunea fizică asupra sentimentului ! a exclamat Arkadie Nikolaevici, după ce Dîmkova şi-a isprăvit jocul.

39 Aşa o fi - am spus eu dezamăgit - dar de data asta Dîmkova n-a mai avut nimic zguduitor şi de aceea nici mie, nici dumneavoastră nu v-au dat lacrimile.

40 Nu-i nici o nenorocire ! a exclamat Torţov. O dată ce terenul e pregătit şi sentimentul a prins viaţă în actriţă, zguduirea va veni ; e de ajuns numai să-i găseşti o ieşire sub forma temei care înflăcărează, a magicului „dacă" sau a altui „catalizator". Nu vreau să istovesc nervii tineri ai Dîmkovei. De altfel - i-a spus el după o oarecare chibzuire Dîmkovei - ce ai face acum cu acest lemn înfăşurat în faţa de masă, dacă ţi-aş introduce următorul „dacă" magic : închipuie-ţi că ai fi născut un copil, un băieţaş încântător. ÎI iubeai cu pasiune. Dar... peste câteva luni el a murit pe neaşteptate. Dumneata nu-ţi găseşti loc pe lume. Dar iată că soartei i s-a făcut milă de dumneata. Ai dat de un copil părăsit, tot un băieţaş, şi mai fermecător decât primul.

Nimerise drept în inimă !

Abia. a reuşit Arkadie Nikolaevici să-şi isprăvească născocirea, că Dîmkova a izbucnit dintr-o dată în plâns peste lemnul înfăşurat în faţa de masă şi... zguduirea s-a repetat cu o putere dublă.

Eu m-arn irepezit la Airkadie Nikolaevici ca să-i explic secretul celoir întâmplate : el nimerise exact drama reală a Dîmkovei.

Torţov s-a apucat cu mâinile de cap, a fugit spre rampă ca s-o oprească pe sărmana mamă, dar a rămas fermecat de ceea ce făcea ea pe scenă şi nu s-a putut hotărî să-i întrerupă jocul.

După terminarea exerciţiului, când toţi s-au liniştit, şi-au şters lacrimile, eu m-am apropiat de Airkadie Nikolaevici şi am spus :

41 Nu credeţi oare că Dîmkova n-a trăit acum o născocire a imaginaţiei, ci o irealitate, adică durerea ei personală, omenească, de viaţă ? De aceea s-a| petrecut acum pe scenă ceea ce, după mine, trebuie recunoscut ca rezultatul unei întâmplări, unei coincidenţe, iar nu victoria tehnicii artistice, nu creaţie, nu artă.

42 Şi ceea ce a făcut ea prima oară a fost artă ? m-a întrebat la dudul său Torţov.

43 Da, am recunoscut eu. Atunci a fost artă.

44 De ce ?

45 Pentru că ea singură şi-a amintit subconştient de durerea ei personală şi a luat viaţa de la ea.

46 înseamnă că tot buclucul stă în faptul că eu i-am amintit şi sugerat ceea ce era păstrat în memoria ei emoţională şi că n-a găsit aceste amintiri în ea singură ca data trecută. Nu văd care e deosebirea între faptul că artistul învie el singur în el amintiri din viaţa lui sau că o face cu ajutorul unei persoane străine, care i le aduce aminte.

Important e că memoria să i Ie păstreze şi la imboldul primit să dea viaţa celor trăite. Nu se poate să nu crezi organic, cu toată fiinţa ta trupească, în ceea ce păstrează

propria ta memorie.

47 Bine, să admitem că e aşa. Dair dumneavoastră trebuie să recunoaşteţi că Dîmkova nu s-a însufleţit acum ca urmare a unor teme fizice, nici a adevărului loir şi a credinţei în el, ci a magicului „dacă", sugerat ei de către dumneavoastră.

48 Dar parcă eu tăgădui asta ? m-a întrerupt Arkadie Nikolaevici. Toată chestiunea stă aproape întotdeauna în născocirea imaginaţiei şi în magicul „dacă". Dar trebuie să ştii să introduci la timp „catalizatorul".

49Când anume ?

50 Uite când ! Du-te şi întreabă pe Dîmkova dacă magicul meu „dacă" ar fi înflăcărat-o în cazul când aş fi lăsat-o să meargă mai departe, atunci când, la a doua interpretare, înfăşură cu răceală lemnul în faţa de masă ; atunci când nu simţea încă nici picioruşele, nici mânuţele copilului părăsit ; atunci când nu le săruta, nu înfăşură în scutece, în locul lemnului acela urât, o fiinţă vie şi fermecătoare, cu care înlocuise surceaua. Sunt convins că, până la această transformare, comparaţia mea între suxcica murdară şi mititelul ei frumos ar fi jignit-o. Fireşte că ea ar fi început să plângă din pricina coincidenţei născocirii mele cu durerea pe care a încercat-o şi ea în viaţă. Asta i-ar fi amintit de moartea fiului ei. Dar acest plâns ar fi fost plânsul după un mort, în timp ce pentru scena cu copilul părăsit noi aşteptăm un plâns după un mort amestecat cu bucuria pentru cel viu.

Mai mult decât atât, sunt sigur că, până la transformarea în minte a lemnului neînsufleţit într-o fiinţă vie, Dîmkova ar fi respins cu dezgust lemnul şi s-ar fi îndepărtat de el. Acolo, deoparte, singură cu ea şi cu amintirile ei scumpe, ea ar fi vărsat multe -lacrimi. Dar şi acestea air fi fost lacrimi după un mort, nu de cele de care aveam nevoie şi pe care ea ni Je-a dat la prima interpretare a exerciţiului. Uite, după ce ea a văzut şi a simţit iar în minte picioruşele şi mânuţele copilului, după ce le-a stropit cu 'lacrimi, a început să plângă aşa cum trebuie pentru exerciţiu, cum a făcut-o prima dată, adică cu lacrimi de bucurie pentru cel viu.

Eu am ghicit momentul şi am aruncat la timp scânteia, am sugerat magicul „dacă", care a coincis cu amintirile ei adânc ascunse. Aici s-a produs o zguduire autentică, care sper că te-a satisfăcut pe deplin.

51Oaire toate acestea nu înseamnă că Dîmkova a avut o halucinaţie în timpul jocului ?!

52 Nu ! a tăgăduit Torţov. Secretul stă numai în faptul că ea n-a crezut în fenomenul transformării lemnului într-o fiinţă vie, ci în acela că întâmplarea zugrăvită în exerciţiu s-ar fi putut petrece în viaţă şi că ea i-ar fi adus o uşurare salvatoare. Ea a crezut pe scenă în autenticitatea acţiunilor ei, în consecvenţa, logica, adevărul lor; datorită lor, ea 1-a simţit pe „eu sunt" şi a provocat creaţia naturii şi a subconştientului ei.

După cum vedeţi, metoda de a ajunge la sentiment prin adevăr şi credinţa în acţiunile fizice şi în „eu sunt" e de folos nu numai la crearea rolului, dar şi la însufleţirea a ceea ce e gata oreat.

E o mare fericire că există procedee pentru stimularea sentimentelor dinainte create. Fără asta, inspiraţia venită o dată artistului ar apărea doar ca să strălucească o clipă şi să dispară pentru totdeauna.

Am fost fericit şi după lecţie m-am dus la Dîmkova să-i mulţumesc că mi-a arătat în aşa fel încât şi ochii mei să vadă ceva foarte important în artă, de care până acum nu-mi dădeam seama pe deplin.

... anul 19..

- Haide să facem o verificare ! a propus Arkadie Nikolaevici întrînd în clasă.

53 Ce fel de verificare ? nu înțelegeau elevii.

54 Acum, după o muncă de aproape un an, s-a creat în fiecare dintre voi o reprezentare a procesului scenic creator.

Să încercăm să comparăm această reprezentare nouă cu cea din trecut, adică cu reprezentarea jocului superficial, teatral, care s-a păstrat în amintirea voastră de la spectacolele de amatori sau de la spectacolul experimental în fața publicului la intrarea în şcoală. Iată, de pildă : Malo-letkova ! Ții minte cum la primele lecții căutai în faldurile cortinei broşa prețioasă de care depindea soarta dumitale viitoare şi rămânerea mai departe în şcoala noastră ? Ții minte cum te zbuciumai atunci, cum alergai, umblai ca zăpăcită, te străduiai să joci superficial desperarea şi găseai într-asta o bucurie artistică ? Te satisface oare acum un asemenea „joc" şi o asemenea stare pe scenă ?

Maloletkova a început să se gândească, să-şi aducă aminte trecutul şi fața ei s-a destins treptat într-un zâmbet batjocoritor. În sfârşit, ea a dat din cap negativ şi a început ăa râdă în tăcere, probabil de jocul ei superficial şi naiv din trecut.

- Vezi, acum râzi. De care lucru anume ? De felul cum jucai înainte „în general", totul deodată, tinzând pe calea dreaptă către rezultat ? Nu e de mirare că prin asta se ajungea la devieri, la un joc superficial al personajului şi al pasiunilor zugrăvite de rol.

Acum adu-ți aminte cum ai trăit exercițiul cu „copilul părăsit" şi cum zburdai şi te jucai nu cu un copil viu, ci cu o bucată de lemn. Compară această viață autentică pe scenă şi starea dumitale în timpul creației cu jocul superficial din trecut şi spune : te satisface oare ceea ce ai cunoscut la şcoală în timpul care s-a scurs ?

Maloletkova rămase pe gânduri, fața ei deveni serioasă, apoi întunecată, în ochi îi licări o neliniște şi, fără să spună nimic, dete gânditor din cap afirmativ, cu multă semnificație.

- Uite, vezi! a spus Torțov. Acum nu mai râzi, eşti gata să plângi numai când îți aduci aminte. De ce e oare aşa ?

Pentru că la crearea studiului, dumneata ai mers cu totul pe altă cale. Dumneata nu tindeai direct spre rezultatul final ; nu tindeai să uimeşti, să zgudui spectatorul, să joci studiul cât mai puternic cu putință. De data aceasta ai semănat sămânță în dumneata şi, mergând de la rădăcină în sus, ai hrănit treptat rodul. Dumneata ai mers după legile de creație ale naturii organice.

Să țineți minte întotdeauna aceste două căi diferite, dintre care una duce inevitabil către meşteşug, iar cealaltă către creație şi artă autentică.

- Şi noi am cunoscut aceeaşi stare în exercițiul cu nebunul ! căutău să fie lăudați elevii.

55 Aşa cred şi eu ! a recunoscut Torțov.

56 Şi dumneata, Dîmkova, ai cunoscut aceeaşi stare în remarcabilul dumitale exercițiu cu „copilul părăsit".

În ceea ce-l priveşte pe Viunțov, el ne-a înşelat cu o fractură închipuită a piciorului în timpul dansului. Crezând sincer el singur în adaptarea lui născocită, s-a lăsat supus o clipă de această iluzie. Acum ştiți că creația nu e o scamatorie oarecare, o tehnică actoricească, un joc superficial exterior al personajelor şi al pasiunilor, cum gândeau mulți dintre voi înainte.

În ce constă deci creația noastră ?

E zămislirea şi creşterea unei fiinţe noi, vii a omului-rol. E un act firesc creator, care aminteşte de naşterea omului.

Dacă ai urmări cercetător ceea ce se petrece în sufletul actorului în perioada însuşirii rolului, atunci ai recunoaşte justeţea comparaţiilor mele.

Fiecare imagine scenică artistică e o creaţie unică, care nu se mai repetă, ca tot ceea ce se petrece în natură.

Ca şi naşterea omului, ea trece prin stadii analoage în perioada formării sale.

În procesul creaţiei există un el, adică „soţul" (autorul).

Există o ea, adică „soţia" (interpretul sau interpreta, care poartă sarcina rolului, care primeşte de la autor sămânţa, grăuntele operei lui).

Există rodul: copilul (rolul care se creează).

Există momente de prima cunoştinţă a ei cu el (artistul cu rolul). Există perioada de apropiere a lor, de îndrăgostire, de ceartă, divergenţe, împăcare, contopire, fecundare, sarcină.

În aceste perioade, regizorul ajută procesul având rolul de peţitor.

Există, ca şi la o sarcină, diferite stadii ale procesului creator, care se reflectă rău sau bine în viaţa particulară a artistului însuşi. Iată, de pildă : se ştie că o femeie gravidă, în diferitele perioade ale sarcinii, are ciudăţeniile ei speciale, are capricii. Acelaşi lucru se petrece şi cu omul-artist care creează. Diferitele perioade ale conceperii şi coacerii rolului influenţează în chip diferit asupra caracterului şi stării vieţii lui particulare.

Eu socot că pentru o creştere organică a rolului nu e nevoie de un termen mai mic, ci, în unele cazuri, de un termen considerabil mai mare decât cel pentru naşterea şi creşterea omului viu.

În această perioadă, regizorul participă la creaţie în rolul de moaşă sau mamoş.

Când sarcina şi naşterea au un curs normal, creaţiunea interioară a artistului se formează de la sine, firesc, fizic, apoi creşte, e educată de „mamă" (artistul care creează).

Dar există şi în profesia noastră naşteri premature, avorturi, avortoane şi raclaje. Atunci se creează monştri scenici nefinisaţi, care niciodată n-ajung să fie vii.

Analiza acestui proces ne convinge de o regulă stabilită, conform căreia acţionează natură organică, atunci când creează o nouă apariţie pe lume, fie ea biologică sau o creaţiune a-fanteziei umane.

Într-un cuvânt, naşterea unei fiinţe scenice vii (sau a rolului) e un act firesc al naturii organice creatoare a actorului.

Cum se rătăcesc cei ce nu înţeleg acest adevăr, cei care îşi inventează „principiile", „bazele" lor, „arta nouă" a lor, cei care nu se încred în natura creatoare ! De ce să inventezi legile tale, când ele există, când ele sunt create o dată pentru totdeauna de natura însăşi ? Legile ei sunt obligatorii pentru toţi creatorii scenici fără excepţie şi vai de cei care le calcă ! Asemenea actori violatori nu devin creatori, ci falsificatori, imitatori.

După ce veţi studia adânc, pătrunzător, toate legile naturii creatoare şi vă veţi obişnui să vă supuneţi lor liber, nu numai în viaţă, dar şi pe scenă, atunci creaţi ce şi cum veţi găsi de cuviinţă că e bun, dar, firesc, cu o s'ingură condiţie obligatorie, a celei mai stricte supravegheri a tuturor legilor creatoare, fără excepţie, ale naturii voastre organice.

Cred că nu s-a născut încă un asemenea geniu, un asemenea tehnician minunat, care să poată executa, pe baza naturii noastre, multe inovaţii împotriva naturii,

născocite, moderne, ca şi diferite „isme".

57 Scuzaţi-mă, vă rog ! Asta înseamnă că dumneavoastră negaţi noul în artă ?

58 Dimpotrivă. Eu socot că viaţa omenească e într-atât de subtilă, de complexă şi multilaterală, încât pentru o deplină exprimare a ei e nevoie de o cantitate incomparabil de mare de noi „isme", încă departe de a fi cunoscute de noi. Dar, cu toate acestea, eu afirm că din păcate tehnica noastră e slabă şi primitivă şi că nu vom fi atât de repede în putere să răspundem la cuvintele multe, interesante şi juste ale inovatorilor serioşi. Inovatorii fac o mare greşeală : ei uită că între idee, principiu, baze noi, oricât de juste ar fi ele, şi realizarea lor e o mare distanţă. Ca să le apropii, e nevoie de muncă multă şi îndelungată pentru dezvoltarea tehnicii artei noastre, care se găseşte încă într-o stare rudimentară.

Atâta timp cât psihotehnică noastră rămâne neperfecţionată, feriţi-vă mai ales de a forţa natură organică creatoare şi legile ei fireşti, inviolabile.

Cum vedeţi, totul în arta noastră cere în chip categoric că fiecare elev care doreşte să devină actor să studieze, în primul rând, cu atenţie, amănunţit, nu pur şi simplu teoretic, ci şi practic, legile de creaţie ale naturii organice. El e dator, de asemenea, să studieze şi să stăpânească practic toate metodele psihotehnicii noastre. Fără asta nimeni nu are dreptul să păşească pe scenă. Altfel, în arta noastră nu se vor forma maeştri autentici, ci amatori şi persoane puţin instruite. Cu asemenea oameni, teatrele noastre nu vor putea creşte şi înflori. Dimpotrivă, ele vor fi condamnate la decădere.

Sfârşitul lecţiei a fost închinat urărilor de despărţire, pentru că astăzi e ultima lecţie a „sistemului" în acest an şcolar.

Arkadie Nikolaevici şi-a încheiat apelul lui către elevi cu următoarele cuvinte :

- Acum aveţi o psihotehnică. Cu ajutorul ei puteţi stimula trăirea. Acum puteţi cultiva sentimentul, care poate fi întruchipat.

Dar ca să scoţi la iveală cea mai subtilă şi adesea subconştientă viaţă a naturii noastre organice, e necesar să stăpâneşti un aparat vocal şi trupesc extrem de sensibil şi bine lucrat. Trebuie ca ele să transmită cu o mare sensibilitate, nemijlocit, într-o clipă şi precis, trăirile interioare cele mai subtile, aproape imperceptibile. Cu alte cuvinte : dependenţa vieţii corporale a actorului pe scenă de viaţa lui spirituală e deosebit de importantă tocmai în curentul nostru artistic. Iată de ce artistul de genul nostru trebuie să aibă grijă, mult mai mult decât în alte curente artistice, nu numai de aparatul interior care creează procesul trăirii, dar şi de cel exterior, de aparatul trupesc, care să transmită just rezultatele muncii creatoare a sentimentului, forma lui de întruchipare. Şi în munca această natură noastră organică şi subconştientul ei au o mare influenţă. În acest domeniu al întruchipării, cea mai iscusită tehnică actoricească nu se poate compara cu ele, cu toate că ultima e înfumurată şi pretinde superioritatea.

Acum vine la rând, fireşte, procesul întruchipării.

Îi vom închina o mare parte a anului viitor.

Asta e puţin. Voi v-aţi făcut unele rezerve şi pentru viitoarea „muncă de pregătire a rolului" : voi aţi învăţat să creaţi acea stare interioară, singură cu care te poţi apropia de acest proces. Asta e de asemenea un mare atu pentru viitor, de care ne vom folosi larg la timpul cuvenit, când ne vom apuca de studierea „muncii de pregătire a rolului".

Aşadar, la revedere ! Odihniţi-vă. Peste câteva luni ne vom întâlni din nou pentru continuarea studierii „muncii cu sine însuşi" în general şi, în particular, a procesului întruchipării.

Sunt fericit, sunt înaripat, am înțeles până la capăt, concret, în practică, importanța cuvintelor :

„Prin psihotehnică conştientă a actorului - creația subconştientă a naturii organice!!"

Asta înseamnă pentru mine, acum: cheltuieşte ani şi ani din.viața pentru formarea psihotehnicii şi vei învăța să creezi terenul prielnic inspirației. Atunci ea singură va veni către tine.

Ce perspectivă minunată ! Ce mare fericire! Ai pentru ce trăi şi munci!

Simțeam şi judecam aşa, înfăşurîndu-mi fularul la gât în vestibul.

Deodată, ca şi atunci, când nu mă aşteptam, s-a ivit Arkadie Niko-laevici. Dar astăzi nu mi-a mai dat un ghiont în coastă. Dimpotrivă, m-am aruncat de gâtul lui şi l-am sărutat tare. El a rămas uluit şi m-a întrebat care e pricina elanului meu.

- M-ați făcut să înțeleg - i-am spus eu - că secretul artei noas
tre stă în precisă supraveghere-a legilor naturii organice şi vă făgă
duiesc solemn să le studiez cu atenție şi pătrundere ! Vă făgăduiesc ferm
să mă supun lor, deoarece numai ele pot să arate calea justă către crea
ție şi artă ! Vă făgăduiesc să prelucrez în mine psihotehnică şi s-o fac cu
răbdare, sistematic şi neobosit ! Într-un cuvânt, o să dau tot, ca să învăț
să pregătesc terenul prielnic subconştientului, ca să mă viziteze inspi
rația !

Arkadie Nikolaevici a fost mişcat de acest elan. El m-a tras la o parte, mi-a luat mâna, a ținut-o mult timp în mâinile lui şi a spus :

59 îmi face plăcere, dar mi-e şi groază să-ți ascult făgăduielile.

60 De ce groază ? nu mă dumeream eu.

61 Am avut prea multe dezamăgiri. Eu lucrez de mult în teatru, prin mâinile mele au trecut sute de elevi, dar nu-i pot numi adepții mei decât pe câțiva dintre ei, care au înțeles esența lucrului căruia mi-am dăruit eu viața.

62 De ce atât de puțini ?

63 Pentru că nu toți au voință şi perseverența de a se prelucra pe ei înşişi, pentru a ajunge la o artă autentică. Să cunoşti numai sistemul e puțin. Trebuie să ştii şi să poți. Pentru asta e nevoie de un antrenament zilnic, permanent, de o educare în cursul întregii cariere artistice.

Cântăreții au nevoie de vocalize, dansatorii de exerciții, actorii de antrenament şi de disciplină după indicațiile „sistemului". Dacă o vrei cu tărie, fă muncă asta în viață, cunoaşte-ți propria ta natură, disciplineaz-o şi, având talent, vei deveni un mare artist.

Partea a **Ii-a**

MUNCA CU SINEINSUSI

în procesul creator de întruchipare

DIN PARTEA REDACTORILOR

Cartea Munca actorului cu sine însuşi în procesul creator de întruchipare a fost concepută de K. S. Stanislavski în acelaşi timp cu cea închinată elementelor trăirii. K- S. Stanislavski nu făcea niciodată o delimitare absolută între elementele trăirii şi elementele întruchipării. Dimpotrivă, cu cât „sistemul" se dezvolta mai adânc, cu atât această graniță pierea. K. S. Stanislavski afirma că actorului îi e cu neputință să aibă o stare sufletească justă, îi e cu neputință să aibă o trăire adevărată, prin urmare să ajungă la o creație, fără să aibă mai întâi o stare fizică potrivită. Prin asta se şi explică faptul că, de pildă, capitolul „Destinderea muşchilor" e trecut de K- S. Stanislavski în prima parte a cărții, la elementele trăirii. Într-una din primele versiuni, K. S. Stanislavski, rânduindu-şi capitolele, a atribuit o parte foarte însemnată sub-textului, care în ultimele redactări nu e decât o parte cuprinsă în capitolul „Vorbirea pe scenă" şi e trecut printre elementele trăirii. Toate acestea, ca şi planurile redactării cărții - cele care s-au păstrat - sunt o mărturie a faptului că Stanislavski a vrut să-şi publice întreaga lucrare într-un singur volum, dar din motive pur tehnice a trebuit s-o împartă în două volume.

Prima parte, Munca actorului cu sine însuşi, a fost redactată şi dată la tipar când K. S. Stanislavski era încă în viață. Dar el n-a izbutit să ducă până la capăt partea a doua. Cu puțin înainte de moarte, pregătindu-se să se interneze în sanatoriu, el a ales din manuscris materialul necesar pentru încheierea lucrării.

Acest material a format baza celei de a două părți a cărții.

Când redactorii s-au apucat să studieze îndeaproape materialul pe care-1 aveau, s-au lovit, de la primii paşi, de mari greutăți.

O greutate deosebită pentru redactarea cărții a fost următoarea: autorul n-a izbutit să isprăvească partea a doua nu numai din pricina lipsei de timp, dar • şi în urma faptului că „sistemul" lui, în ultima perioadă, se găsea într-un stadiu de revizuire pentru a fi desăvârşit. Considerând arta ca pe o continuă mişcare înainte, autorul „sistemului" îşi desăvârşea necontenit învățătură, revăzând şi îndepărtând uneori ceea ce găsise înainte. De aceea materialul care se publică acum, ca orice altă lucrare a lui K. S. Stanislavski de altfel, nu trebuie privit ca ceva elaborat o dată pentru totdeauna, ci numai ca o etapă anumită a căutărilor lui. întreaga cale creatoare a lui K. S. Stanislavski, ca artist şi cugetător, e caracterizată printr-o tendință de dezvoltare şi perfecționare necontenită.

Materialul care a rămas după moartea lui K. S. Stanislavski e foarte diferit, în măsura în care a fost revizuit sau nu de el. În timp ce capitolele principale, ca de pildă

„Caracteristicul", „Vorbirea pe scenă", „Tefnpo-ritmul" au fost de multe ori revăzute şi au fiecare câteva versiuni consecutive, alte capitole reprezintă un material mai mult sau mai puțin crud. Probabil că Stanislavski avea de gând să revină asupra lor, să mai lucreze la ele; mai târziu el a lăsat o serie de indicații în legătură cu asta. Aşa, de pildă, în manuscrisul capitolului „Educația fizică", există următoarea adnotare a lui K. S. Stanislavski : „Restul va fi completat după ce voi obține materialul care mi-e necesar". Ultimele capitole ale cărții sunt cel mai puțin finisate. Potrivit diferitelor versiuni ale planului pentru volumul II al cărții Munca actorului cu sine însuşi, acestea urmau să aibă următoarele titluri :

1. Celelalte elemente sau alte elemente ale stării de spirit a actorului;
2. Mijloacele de expresie ale stării de spirit scenice ;
3. Starea generală a actorului pe scenă ;
4. Bazele „sistemului" ;
5. Cum să folosim „sistemul".

Din aceste capitole nu s-au păstrat decât câteva schițe, câteva însemnări - material nu întotdeauna formulat într-o expunere armonioasă, consecventă. Nici unul dintre capitolele enumerate nu e isprăvit.

Materialele capitolelor principale ale cărții, care reprezintă câteva variante pentru una şi aceeaşi problemă, ne îngăduie să urmărim evoluția ideilor lui K- S. Stanislavski în diferitele etape ale muncii lui. Capitolul „Vorbirea pe scenă" există în patru redactări. Prima dintre aceste redactări constituie un caiet separat, intitulat „Legile vorbirii"; acest capitol e scris sub influența directă a lui S. M. Volkonski, autorul cărții Cuvlntul expresiv. Două versiuni ulterioare sunt scrise de K. S. Stanislavski la Nişa în 1934. În cuprinsul lor materialul inițial e mult revizuit. K. S. Stanislavski s-a rupt de influența lui S. M. Volkonski şi a tratat în chip cu desăvârşire independent problema cuvântului. Ultima versiune, revăzută şi corectată de K. S. Stanislavski în 1937, este mult mai concisă şi mai clară. Redactorii au ținut seama tocmai de această versiune.

Capitolul „Perspectiva" decurgea direct din capitolul „Vorbirea pe scenă" şi în prima versiune era împărțit în două capitole: „Perspectiva vorbirii" şi „Perspectiva artistului şi a rolului". Din amândouă, conform indicației precise a autorului, s-a făcut un singur capitol, în care a intrat întregul material al capitolelor indicate.

Materialul despre „Tempo-ritm" a fost de asemenea supus unei revizuiri radicale de către K- S. Stanislavski, care a contopit două capitole independente - „Tempo-ritmul vorbirii" şi „Tempp-ritmul mişcării" -- într-un singur capitol : „Tempo-ritm". Totodată K- S. Stanislavski a lăsat neutilizat sfârşitul capitolului „Tempo-ritmul vorbirii". Acest material a fost păstrat de redactori şi pus la începutul capitolului privitor la cuvânt, căci el ilustrează viu întreaga muncă despre care e vorba în această parte.

Sarcina principală a redactorilor a fost de a păstra neatins textul autorului; totuşi, în cazuri excepționale, a fost nevoie de unele modificări şi inversări.

Aşa, de pildă, construcția capitolului „Plastica" a fost modificată, având în vedere că concluziile care trebuiau să-1 ducă pe cititor în mod nemijlocit la capitolele ulterioare erau separate de acestea prin lecția privitoare la umblet, cu care se încheia la început acest capitol. Acum, acest capitol începe cu cele mai simple exerciții fizice şi ajunge treptat până la cele mai complicate procese de creație.

Dispunând de o cantitate considerabilă de material, deşi nerevizuit, dar pregătit de autor pentru capitolele de încheiere, redactorii şi-au luat libertatea de a introduce în ediție materialul pe care l-au avut şi l-au ordonat cum au crezut de cuviință, unind Capitolele neisprăvite: „Alte elemente", „Mijloacele de expresie", „Starea

generală a actorului pe scenă" şi „Bazele sistemului", într-un singur capitol, denumit „Schema a ceea ce s-a studiat până acum."

Afişarea acestei scheme (a doua versiune din cele trei manuscrise ale lui K- S. Stanislavski) **pe peretele** sălii de spectacol a şcolii şi explicațiile lui Torțov în această privință **an constituit** baza temei capitolului introdus. În el se trag concluziile întregului **curs de doi ani.**

nu structurii cărții a fost deosebit de grea. Numai după rezolvarea ei s-a **rece la** editarea întregului material în forma unei cărți încheiate. Greutatea **probleme** consta în faptul că ordinea capitolelor n-a fost precis stabilită de slavski. S-au păstrat multe versiuni asupra succesiunii capitolelor. Toate au diferitelor perioade ale muncii de alcătuire a cărții şi nu coincideau una cu .:. de pildă, capitolele „Caracteristicul", „Vorbirea pe scenă", „Tempo-ritmul" schimbat de câteva ori ordinea aşezării. Capitolul „Caracteristicul" a fost pus **mai** întâi la sfârşitul cărții, dar, într-o redactare ulterioară, autorul 1-a unit cu capitolul „Trecerea la întruchipare" şi prin asta a indicat locul acestui capitol la începutul cărții. Această construcție a volumului al doilea corespunde cu construcția primului volum, în care toată partea teoretică decurge din vizionarea şi analizarea spectacolului experimental. Această metodă e proprie lui Stanislavski : la el teoria decurge totdeauna din practică ; astfel, în decursul celor două volume, Torțov, în discuțiile lui cu elevii, trage totdeauna concluzii din experiența lecțiilor de şcoală şi din exerciții practice.

Pentru stabilirea definitivă a ordinii capitolelor, în afară de confruntarea materialului cuprins în manuscrise şi de studierea adnotărilor marginale, a trebuit să ne adresăm arhivei şi mai ales corespondenței dintre K. S. Stanislavski şi soția lui, M. P. Lilina, precum şi schimbului de scrisori cu redactorul cărții sale, ceea ce ne-a ajutat să clarificăm această problemă.

În cazurile în care însă ne-au lipsit orice fel de indicații, a trebuit să ne conducem numai după caracterul materialului. Aşa au fost stabilite părțile principale ale cărții :

1. „Introducere" şi „Caracteristicul".
2. „Mişcarea".
3. „Cuvântul".
4. „Tempo-ritmul".
5. încheierea, alcătuită din capitolele „Schemă a ceea ce s-a studiat până acum" şi „Discuțiile de încheiere".

Ultimul capitol al cărții trebuia, după concepția autorului, să răspundă la întrebarea : „Cum să ne folosim de «sistem» ?" S-a păstrat conspectul acestui capitol şi o serie de materiale strămutate din capitolul „Starea generală a actorului pe scenă." Din aceste materiale a fost închegată prima discuție de încheiere.

A doua discuție a fost alcătuită din manuscrisele aflate în ciornă, care reprezintă felurite versiuni ale unei singure teme generale.

Există motive a se presupune că acest material, scris pesemne mai târziu decât celelalte, era sortit încheierii cărții care se publică acum.

Deoarece capitolul „Cum să ne folosim de «sistem»" a rămas neisprăvit de autor, celor care au redactat cartea nu le-a fost cu putință să păstreze acest titlu de mare răspundere şi au unit tot materialul sub un titlu convențional „Discuții de încheiere".

Au fost înserate în carte, ca anexe, două schițe ale lui K. S. Stanislavski găsite printre materialele rezervate volumului al doilea din Munca actorului, cu sine însuşi, dar

ele nu au o legătură directă cu nici unul dintre capitolele cărții. Ele cuprind convorbirile cu elevii despre examenele de sfârşit de an şi despre controlul stării de spirit scenice pe baza unor fragmente improvizate. Un studiu neisprăvit despre variatele nuanțe ale stării de spirit a actorului pe scenă. În acest studiu, concluzia care se referă la necesitatea unor exerciții zilnice de cincisprezece minute, pentru a se transpune în starea de spirit scenică necesară, aşa-numita „toaletă a actorului", prezintă un interes deosebit. Ideea necesității de a câştiga cunoştințe de istorie literară etc. pe cale practică şi concretă este expusă în anexa nr. 1, privitoare la studierea istoriei culturii pe epoci, idee exprimată de K. S. Stanislavski şi în alte împrejurări şi realizată de el în practică.

În această carte e adunat tot ce a scris K. S. Stanislavski în legătură cu problemele tehnicii exterioare de întruchipare, material care nu a fost însă închegat de el într-un întreg unic. De aceea nu e greu să descoperi lipsuri atât în compoziția generală a materialului cărții, cât şi în expunerea unor capitole neisprăvite de către autor. Totuşi, pregătind pentru tipar volumul al doilea al Muncii actorului cu sine însuşi, redactorii şi-au trasat ca scop să reconstituie, pe cât a fost cu putință, concepția autorului şi să facă cunoscut cititorilor laturile noi, extrem de importante, ale învățăturii lui Stanislavski despre creația actorului.

Redactorii:
K. ALEXEEVA
T. DOROHINA
G. KRISTI

I
TRECEREA LA ÎNTRUCHIPARE

…anul 19..

Ne-am închipuit că astăzi nu vom avea o lecție obişnuită, ci una deosebită, mai întâi pentru că uşa sălii teatrului era închisă şi apoi pentru că Ivan Platonovici se agita tot timpul, intră şi ieşea în grabă din sală, închizând cu grijă uşa în urma lui. Se vedea că acolo se pregăteşte ceva. În al treilea rând, era un lucru neobişnuit ca pe coridorul pe care eram siliți să aşteptăm să apară persoane străine, necunoscute de noi.

Printre elevi au început să circule zvonuri. Se zicea că aceste persoane ar fi nişte profesori noi pentru unele cursuri inexistente, fantastice.

Printre ei erau şi vechii noştri profesori de gimnastică, dans şi canto, cu care urmaserăm aceste cursuri anul trecut.

În sfârşit, uşile misterioase s-au deschis, Rahmanov a apărut şi ne-a poftit pe toți să intrăm.

Sala de spectacol a şcolii era decorată într-o oarecare măsură după gustul dragului nostru Ivan Platonovici.

Un rând de scaune era rezervat pentru musafiri şi împodobit cu ste-gulețe mici.

Am citit pe steguleţe : „canto", „aşezarea glasului", „dicțiunea", „regulile vorbirii", „tempo-ritmul", „plastica", „dânsul", „gimnastica", „scrima", „acrobația".

- Oho !... ne-am zis noi. Toate astea trebuie făcute ?

Curând a intrat şi Arkadie Nikolaevici. I-a salutat pe noii noştri profesori, apoi ne-a adresat o scurtă cuvântare, pe care am stenografiat-o aproape cuvânt cu cuvânt.

„- Familia noastră şcolară - a spus el - a sporit cu o serie întreagă de oameni talentați, care au acceptat cu bunăvoință să vă împărtăşească experiența şi cunoştințele lor.

Neobositul Ivan Platonovici a aranjat o nouă demonstrație pedagogică, ca să întipărească în mintea noastră această zi memorabilă.

Toate astea înseamnă că ne-am apropiat de o nouă etapă importantă a programului nostru.

Anul trecut s-a acordat un loc neînsemnat dezvoltării trupului vostru. În general a trebuit să avem de-a face cu latura interioară a artei şi cu psihotehniea ei.

Începând de astăzi, ne vom ocupa de aparatul nostru trupesc de întru-chi pare şi de tehnica lui fizică exterioară. Trupului îi e rezervat în arta noastră un rol de o însemnătate absolut excepțională. Acela de a face ca viața creatoare invizibilă a artistului să devină vizibilă.

întruchiparea e importantă în măsura în care ea redă «viața interioară a spiritului omenesc».

V-am vorbit mult despre trăire, dar nu v-am spus nici a suta parte din ceea ce va trebui să cunoaşteți prin propriul vostru sentiment, când va fi vorba despre intuiție şi subconştient.

Să ştiți că acest domeniu din care vă veți extrage materialul, mijloacele şi tehnică trăirii, e nelimitat şi plin de posibilități. Nici metodele prin care va trebui să întruchipați trăirea subco/iştientă nu se pot număra. Şi ele trebuie adesea să se întruchipeze intuitiv.

Această muncă, inaccesibilă conştientului, stă numai la puterea naturii. Natura noastră e cel mai bun creator, artist şi tehnician. Numai ea stăpâneşte la perfecțiune atât aparatele creatoare interioare de trăire şi întruchipare, cât şi pe cele exterioare.

Numai natură e în stare să întruchipeze sentimentele imateriale cele mai subtile, cu ajutorul materiei brute, care e aparatul trupesc şi vocal de întruchipare.

Totuşi, în această muncă extrem de grea, trebuie să venim în ajutorul naturii noastre creatoare. Acest ajutor constă în faptul de a nu schilodi, ci, dimpotrivă, de a aduce la o firească perfecțiune ceea ce ne e dat de natură. Cu alte cuvinte, trebuie să dezvoltăm mai departe şi să pregătim aparatul nostru trupesc de întruchipare în aşa chip, încât toate părțile lui componente să corespundă activității pe care i-a destinat-o natura.

Trebuie să cultivăm glasul şi trupul artistului pornind de la bazele naturii însăşi. Asta cere o muncă sistematică şi îndelungată, la care vă chem începând de astăzi. Dacă însă asta nu se va realiza, atunci aparatul nostru trupesc de întruchipare se va dovedi prea grosolan pentru delicata muncă care îi e sortită.

Aşa cum nu poți reda finețea lui Chopin cu un trombon, nu vei exprima sentimentele subconştiente cele mai delicate cu mădularele needucate ale aparatului nostru trupesc drept materiale de întruchipare, mai ales dacă ele sună fals, că instrumentele muzicale neacordate.

Cu un trup nepregătit nu poți reda cele mai subtile procese ale vieții spirituale omeneşti, aşa cum nu se poate cânta Simfonia a nouă de Beetho-ven cu nişte instrumente dezacordate.

Cu cât talentul e mai mare şi creația mai subtilă, cu atât cer ele o educație şi o tehnică mai înaintată.

Dezvoltați-vă deci şi supuneți-vă trupul poruncilor interioare creatoare ale naturii..."

După această cuvântare, Arkadie Nikolaevici a prezentat profesorilor pe toți elevii, nu numai după nume şi pronume, ci şi ca artişti, adică a pus pe fiecare dintre noi să joace fragmentul său.

Eu a trebuit să interpretez iarăşi o parte din scenă lui Othello. Cum am jucat?

Prost, pentru că m-am arătat pe mine în rol, adică m-am gândit numai la voce, la trup, la mişcări.

După cum se ştie, silința de a fi frumos nu face decât să încătuşeze şi să încordeze muşchii, iar orice încordare e o piedică. Ea strangulează glasul şi împiedică mişcările.

După vizionarea fragmentelor, Arkadie Nikolaevici a propus noilor profesori să ne pună să facem ceea ce le va părea necesar fiecăruia dintre ei pentru a cunoaşte mai de aproape calitățile şi lipsurile noastre artistice. Atunci a început un adevărat teatru de Mici, care a făcut să-mi pierd iar încrederea în mine.

Pentru verificarea ritmicității, am mers după diferite măsuri şi valori, adică după sunetul notelor întregi, după pătrimi, optimi şi aşa mai departe, după sincope, triolete etc.

Era cu neputință să nu râzi cu hohote la vederea blajinului Puşcin care, cu o expresie de preocupare tragicomică pe chip, măsura cu paşi mari scena mică, curățată de mobilă, fără să fie nici în tact, nici în ritm. Nu mai ştia căror muşchi trebuie să se adreseze şi de aceea se clătina în toate părțile, ca un om beat.

Dar ibseniştii noştri, Umnovîh şi Dîmkova!... Ei nu încetau să comunice cu ei înşişi în timpul exercițiului. Asta era foarte caraghios.

Apoi fiecare din noi a fost pus să intre pe rând din culise în scenă, să se apropie de o doamnă, să se încline şi, după ce îi făcea o reverență, să-i sărute mîna. S-ar părea că tema nu e complicată, dar ce-a fost mai ales când Puşcin, Umnovîh, Viunțov au început să-şi dea aere de aristocrați ! Nici nu mi-ar fi trecut prin cap că sunt atât de stângaci.

Dar nu numai ei, ci chiar specialiştii în exteriorizare, Veselovski şi Govorkov au fost la hotarele comicului.

Şi eu am provocat zâmbete, şi asta m-a doborât...

E uimitor cum poate rampa luminată să scoată în evidență şi să mărească lipsurile şi tot ce e caraghios în om. Actorul care stă în fața rampei este examinat cu o lupă care măreşte de mai multe ori ceea ce trece neobservat în viață.

Trebuie s-o ținem minte. Trebuie să fim pregătiți pentru acest lucru.

ÎI
CARACTERISTICUL

…anul 19..

La începutul lecției de astăzi, i-am spus lui Arkadie Nikolaevici că înțeleg procesul de trăire, adică acela de a creşte şi a educa în mine elementele necesare pentru personajul reprezentat, ascunse în sufletul celui care creează, dar că îmi rămâne tulbure problema întruchipării fizice, a înfățişării rolului. Căci dacă nu faci nimic cu trupul tău, cu glasul, cu felul de a vorbi, de a umbla, de a acționa, dacă nu găseşti caracteristicul corespunzător personajului, atunci cred că nu poți reda viața spiritului lui omenesc \

0 Da - a acceptat Torțov - fără înfățişarea exterioară, atât caracteristicul lăuntric, cât şi conformația sufletului personajului nu se vor transmite publicului. Caracteristicul exterior explică, ilustrează şi în felul acesta face să ajungă până la spectatori conturul sufletesc, invizibil, interior al rolului.

1 întocmai, întocmai, aprobăm eu şi Şustov.

- Dar cum şi de unde să obțin acest caracteristic fizic, exterior ? am întrebat eu.

- De cele mai deseori, în special la oamenii talentați, întruchiparea exterioară

şi caracteristicul personajului creat se naşte de la sine, datorită caracterului sufletesc, lăuntric, creat just, a explicat Arkadie Nikolaevici.

în cartea Viața mea în artă sunt date multe exemple de acest fel. Iată, de pildă, rolul doctorului Stockman[1] de Ibsen. De cum a fost fixat caracterul adevărat al sufletului rolului, caracteristicul lăuntric just, țesut din ele mente alese după aceleaşi criterii, numaidecât apar de la sine, nu se ştie de unde, impetuozitatea nervoasă a lui Stockman, mersul lui dezechilibrat, gâtul lui, cele două degete ale imîinii întinse înainte şi alte acţiuni tipice pentru personaj.

2 Şi dacă nu se va ivi o asemenea întâmplare fericită ? Ce-i de făcut atunci ? l-am întrebat pe Arkadie Nikolaevici.

3 Ce-i de făcut? Ţii minte ce apunea, în Pădurea de Ostrovski, logodnicul Axiuşei, Piotr, explicându-i logodnicei lui ce trebuie să facă când vor fugi, ca să nu fie recunoscuți : „închizi un ochi şi devii chior".

Nu e greu să te ascunzi după propria ta înfățişare, a continuat să explice Arkadie Nikolaevici. Cu mine s-a petrecut un asemenea caz. Am avut o cunoştinţă apropiată, care vorbea cu o voce adâncă, de bas, avea părul lung, o barbă imare şi mustăți țepoase. O dată, -pe neaşteptate, s-a tuns şi şi-a ras barba şi mustățile. Atunci i-au ieşit la iveală trăsăturile mici, o bărbie scurtă şi urechile clăpăuge. L-am întâlnit, cu această nouă înfățişare, la rnasă, la nişte cunoştinţe. Şedeam unul în faţa altuia şi discutăm. „De cine îmi aminteşte ?" mă întrebam eu mereu, bănuind că mi-1 aminteşte chiar pe el. El, glumeț, îşi prefăcea glasul şi, ca să-şi ascundă basul, vorbea cu o voce subțire. Am stat de vorbă cu el aproape până la sfârşitul mesei, ca şi cum ar fi fost o persoană pe care n-o cunoşteam.

Iată un alt caz. O femeie foarte frumoasă a fost înțepată de o albină. î s-a umflat buza şi i s-a strîmibat gura. Asta i-a schimbat de nerecunoscut nu numai expresia, dar şi dicțiunea. Întâlnind-o întâmplător pe un coridor, am stat de vorbă cu ea câteva minute, fără să bănuiesc că e o bună cunoştinţă de a mea...

Pe când ne povestea aceste exemple din viața lui, Arkadie Nikolaevici a început să-şi închidă uşurel un ochi, aşa cum se petrece când ai un început de ulcior, şi[1] a deschis celălalt ochi mai mult decât trebuie, ridi-cînd sprânceana. Făcea lucrul ăsta uşurel, încât chiar cei ce stăteau alături de el nu-şi dădeau seama limpede. Schimbarea asta atât de mică a dat la iveală ceva ciudat. El, firește, a rămas tot Arkadie Nikolaevici, dar... parcă un altul, în care nu aveam încredere. Apăruse în el ceva viclean, şmecher şi vulgar, care im-i era propriu. Cum nu se mai juca cU ochii, devenea obişnuitul Torțov, iubit de noi. Cum strângea pleoapă, răsărea iarăşi viclenia josnică care-i transforma faţa.

- Observați oare - ne explica Arkadie Nikolaevici - că înăuntrul meu rămân tot timpul acelaşi Torțov şi vorbesc tot timpul în numele propriei mele persoane, independent de faptul că ochiul meu e închis sau deschis, că mi-e ridicată sau nu sprânceana ? Dacă aş avea un început de ulcior şi mi s-ar/ îngusta ochiul din pricina lui, nu m-aş schimba înăuntrul meu şi aş continua să trăiesc viaţa mea firească, normală. Atunci de ce trebuie să mă schimb sufleteşte din pricină că strîng uşor o pleoapă ? Eu sunt acelaşi fie că țin ochiul deschis sau închis, sprânceana ridicată sau lăsată.

Sau să spunem că m-a muşcat o albină, ca pe prietena mea cea frumoasă, şi că mi s-a strâmbat gura.

Arkadie Nikolaevici îşi strâmbă gura la dreapta cu o neobişnuită veridicitate, cu uşurință, cu simplitate şi cu o perfectă tehnică exterioară. Din pricina asta i se schimbă pronunțarea şi felul de a vorbi.

Oare din pricina acestei desfigurări exterioare, nu numai a feței, ci şi a vorbirii - continuă el cu un fel de a rosti foarte schimbat - trebuie să sufere latura interioară a persoanei mele şi a trăirii fireşti ? Oare trebuie să încetez să fiu eu însumi ? Atât înțepătura albinei, cât şi strîmlba-rea fizică a gurii, nu trebuie să influențeze asupra vieții spiritului meu cmenesc. Dar a şchiopăta de pildă (Torțov începu să şchioapete) sau a avea mâinile paralizate (în aceeaşi clipă parcă nu mai avea imîini), a fi cocoşat (spinarea lui căpăta aspectul corespunzător), a avea tălpile picioarelor răsucite înăuntru sau în afară (Torțov umblă într-un fel şi în celălalt) sau aşezarea nepotrivită a mîiinilor, ori prea în față, ori prea în spate (şi una şi alta au fost pe loc arătate) ? Oare toate aceste amănunte exterioare au vreo legătură cu trăirea, cu contactul şi întruchiparea ?

Erau uimitoare uşurință, simplitatea, firescul cu care Arkadie Niko-laevici realiza pe loc, fără pregătire, acele cusururi fizice, adică şchiopăta, devenea paralizat, se cocoşa, îşi sucea mâinile şi picioarele în felurite chipuri despre care vorbea în explicațiile lui.

- Dar ce trucuri fizice neobişnuite, care îl schimbă complet pe în

terpretul rolului, se pot găsi folosindu-se glasul, vorbirea şi mai ales rostirea consoanelor ! E adevărat că glasul cere, la o schimbare de registru în vorbire, o i aşezare şii studiere bună, justă, că .fără ele e imposibil să vorbeşti mult timp pe note foarte ridicate sau, dimpotrivă, pe note foarte joase. În ce priveşte modificarea rostirii şi mai ales a consoanelor, asta se face foarte simplu : trageți limba înăuntru, adică faceți limba mai scurtă (în acelaşi timp Torțov făcea ceea ce spunea) şi numaidecât veți vorbi altfel, într-un fel care aduce aminte de rostirea englezească a consoanelor. Sau, dimpotrivă, lungiți limba, scoțând-o uşor din gură (Torțov făcu şi

asta) şi veți ajunge la o rostire prostească, peltică, care, după un timp de

exercițiu, va fi utilă pentru „Neisprăvitul" sau Balzaminov.

Sau altceva : încercați să dați gurii voastre o aşezare neobişnuită şi vă veți forma un fel nou de a vorbi. De pildă, îl țineți minte pe englezul, cunoscutul nostru comun ? El avea buza de sus foarte scurtă şi dinții din față 'foarte lungi, ca de iepure. Faceți o buză scurtă şi dezvăluiți-vă dinții.

- Cum s-o facem ? am vrut să încerc şi eu ceea ce spunea Torțov.

- Cum ? Foarte simplu ! a răspuns Arkadie Nikolaevici, scoțând din buzunar o batistă şi frecându-şi gingia şi partea interioară a buzei de sus,

ca să le usuce. Apoi îşi ridică pe neobservate buza, prefăcându-se că îşi

şterge buzele cu batista, îşi îndepărtă mîna de la gură, şi noi văzurăm în-tr-adevăr dinții de iepure ieşiți în afară şi buza de sus scurtă, ridicată în sus, izbutind să se țină aşa pentru că se lipise de gingiile uscate de deasupra dinților.

Acest truc fizic ni 1-a ascuns pe obişnuitul Arkadie Nikolaevici, pe care îl cunoaştem atât de bine. Se părea că în fața noastră se afla un englez autentic. Te minunai cum se schimbase totul în Arkadie Nikolaevici o dată cu această buză scurtă, prostească şi cu dinții ieşiți în afară ; şi rostirea, şi glasul deveniseră altele, şi fața şi ochii, şi chiar jtot felul lui de a se ține, şi mersul, şi mâinile, şi picioarele. Mai mult chiar : psihologia, sufletul, parcă i se născuse a doua oară, şi totuşi Arkadie Nikolaevici nu schimbase nimic înăuntrul său. Peste o clipă a părăsit trucul cu buza şi a continuat să vorbească ca el însuşi, apoi, după o clipă, a dus din nou batista la gură, şi-a şters cu ea gingiile şi partea dinăuntru a buzei, a ridicat-o şi s-a transformat din nou în englezul pe care acum îl cunoşteam.

Totuşi, când l-am prins, a fost evident că pentru el însuşi .chiar era un lucru neaşteptat faptul că, o dată cu trucul cu buza, trupul lui, picioarele, mâinile, gâtul, ochii

şi chiar glasul i se schimbau singure şi căpătau o caracteristică fizică corespunzătoare cu buza scurtată şi cu dinţii lungi. Asta se făcea intuitiv. Numai după ce am urmărit şi verificat noi înşine acest fenomen, Arkadie Nikolaevici 1-a recunoscut ca valabil. Nu Torţov ne-a explicat nouă, ci noi lui (celor dinafară le e mai limpede) că toate caracteristicile apărute intuitiv corespund şi completează imaginea domnului cu buza scurtă şi cu dinţii lungi, care apăruse printr-un simplu truc exterior.

Pătrunzând mai adânc în el şi observând ceea ce se petrece înăuntrul lui, Arkadie Nikolaevici a remarcat că şi în psihologia lui s-a petrecut, fără voie, o mişcare imperceptibilă, pe care îi venea greu s-o desluşească din-tr-o dată.

Fireşte că datorită imaginii exterioare s-a născut şi o imagine psihică nouă, corespunzătoare, deoarece cuvintele pe care, după cum am observat noi, a început să le spună Arkadie Nikolaevici erau străine de el. Şi dicţiunea proprie lui s-a schimbat, cu toate că gândurile pe care ni le explica erau ale lui, autentice, adevărate.

La lecţia de astăzi Torţov ne-a arătat concret cum se poate crea caracteristica exterioară în chip intuitiv, precum şi prin procedee pur tehnice, printr-un simplu truc fizic.

Dar unde să găseşti aceste trucuri ? Iată întrebarea nouă care a început să mă urmărească şi să mă neliniştească. Trebuia oare să le studiem, să le născocim, să le luăm din viaţă, să le găsim întâmplător, să le scoatem din cărţi, din anatcflnie ?...

- Şi una şi alta, şi a cincea şi a zecea, ne-a explicat Arkadie Nikolaevici. Fiecare să obţină această caracteristică exterioară de la el, de la

alţii, din viaţa reală şi imaginară, din intuiţie sau observând pe el însuşi şi pe alţii, din experienţa cotidiană, de la cunoscuţi, din tablouri, gravuri, desene, cărţi, povestiri, romane sau din simplă întâmplare, e totuna. Numai... în toate aceste căutări în afară, nu vă pierdeţi pe voi înşivă. Da, iată ce vom face, a născocit pe loc Arkadie Nikolaevici. La lecţia următoare vom organiza o mascaradă.

':'....Nedumerire generală.

Fiecare elev trebuie să creeze o imagine fizică şi să se ascundă îndărătul ei.

4 O mascaradă ? Imagine fizică ? Ce Iei de imagine fizică ?

5 Oricare ! Aceea pe care o să v-o alegeţi voi singuri, ne-a lămurit Torţov. Un negustor, un ţăran, un militar, un spaniol, un aristocrat, un ţânţar, o broască, ce veţi găsi de cuviinţă. Garderoba şi grima vor fi prevenite. Duceţi-vă acolo, alegeţi-vă costumele, perucile, podoabele.

Această veste a pricinuit la început nedumerire, apoi tălmăciri şi presupuneri şi, în sfârşit, un interes şi o însufleţire generală.

Fiecare născocea în sinea lui, cumpănea, îşi nota, îşi schiţă pe furiş, pregătindu-se să aleagă personajul, costumul şi grima. Numai Govorkov, ca întotdeauna, rămânea rece şi indiferent.

…anul 19..

Astăzi toată clasa a alergat pe la garderobele teatrului: unele se găseau foarte sus, deasupra foaierului, iar altele, dimpotrivă, foarte jos, dedesubtul sălii de spectacol, la subsol.

N-a trecut nici, un sfert de oră şi Govorkov şi-a ales tot ce îi trebuia şi a plecat. Nici alţii n-au întârziat mult. Numai Veliaminova şi cu mine nu puteam lua o hotărâre definitivă.

Ca oricărei femei cochete, ei îi fugeau ochii şi se zăpăcise de tot din pricina nenumăratelor toalete frumoase. În ce mă priveşte, nici eu nu ştiam încă pe cine voi

reprezenta şi mă bizuiam în alegerea mea pe întâmplare, pe noroc.

Speram că, examinând cu atenţie tot ce mi se arăta, aveam să dau de un costum care să-mi sugereze un personaj care să mă atragă.

Atenţia mea s-a oprit asupra unei simple redingote din vremea noastră. Era un lucru minunat, un material nemaivăzut de mine, de culoarea ni-sipului-verzui-cenuşiu. Ea părea decolorată, acoperită de mucegai şi praf amestecat cu cenuşa. Mi se părea că omul îmbrăcat într-o asemenea haină va fi ca o stafie. Ceva abia perceptibil, dezgustător, putred, dar în acelaşi timp groaznic, fatal, fremăta înăuntrul meu când mă uitam la această haină veche.

Dacă aş alege o pălărie şi mănuşi în acelaşi ton, o încălţăminte necurăţată, prăfuită, cenuşie; dacă mi-aş face un machiaj şi mi-aş pune o

perucă tot cenuşie-gălbuie-verzuie, decolorată, cu o culoare nedefinită, potrivită cu culoarea şi tonul stofei, atunci ar ieşi ceva sinistru... Ceva cunoscut?!... Dar atunci nu puteam încă să-mi dau seama ce anume.

Costumul alcătuit din trei bucăţi a fost pus deoparte şi mi s-a făgăduit că mi se vor alege mănuşi şi un cilindru la fel cu perucă şi barba. Dar eu nu m-am mulţumit cu asta şi am continuat să mai caut, până în ultimul moment, când amabila responsabilă a garderobei mi-a declarat că trebuie să se pregătească pentru spectacolul de seară:

N-am avut încotro, a trebuit să plec, fără să mă fi hotărât şi fără să am altă rezervă decât haina mucegăită.

Am plecat de la garderobă alarmat, nedumerit, muncit de o problemă: cine e acela pe care-l voi îmbrăca într-o astfel de vechitură ?

Din acel moment şi până la mascarada fixată peste o săptămână, se petrecea tot timpul ceva cu mine. Nu eram eu însumi, aşa cum mă simţeam de obicei. Sau, mai bine zis, nu eram singur, ci cu cineva pe care-l căutam înăuntrul meu, dar nu-l puteam găsi. Nu, nu era asta ! îmi trăiam viaţa obişnuită, dar ceva mă împiedica să mă închin ei în întregime ; ceva îmi diluase viaţa obişnuită. Parcă în locul unui vin tare, mi se servise o băutură diluată cu ceva necunoscut. Băutura diluată îţi aminteşte de gustul care-ţi place, dar numai pe jumătate sau pe sfert. Simţeam numai mirosul, aromă vieţii mele, dar nu însăşi viaţa. Totuşi nu, nu era nici asta, pentru că nu simţeam numai viaţa mea obişnuită, dar şi- o altă viaţă, care se desfăşura în mine şi pe care n-o cunoşteam destul. Mă dedublasem. Simţeam viaţa obişnuită, dar ea părea că intrase în ceaţă. Cu toate că priveam obiectul care îmi atrăgea atenţia, nu izbuteam să-l văd până la capăt, ci numai în linii generale, fără să pătrund în toată adâncimea esenţei lui. Gândeam, dar nu până la capăt; ascultam, dar nu până la capăt; miroseam, dar nu până la capăt. Jumătate din energia şi capacitatea mea omenească plecase undeva şi această plecare îmi slăbea şi dilua energia şi atenţia. Nu isprăveam ceea ce începeam. Parcă simţeam nevoie să împlinesc altceva, lucrul cel mai important. Dar când ajungeam aici, o ceaţă parcă îmi acoperea conştiinţa şi nu mai înţelegeam ce urma, mă pierdeam şi mă dedublam. Obositoare şi chinuitoare stare ! Ea nu m-a părăsit o săptămână întreagă şi, cu toate acestea, problema persoanei pe care o voi reprezenta la mascaradă nu se urnea din loc.

*

Astă-noapte m-am trezit şi am înţeles totul. Cea de a doua viaţă pe care am trăit-o tot timpul, paralel cu cea obişnuită, a fost misterioasă, subconştientă. În ea se săvârşea munca de căutare a acelui om mucegăit, ai cărui costum îl găsisem întâmplător.

Totuşi dumerirea mea n-a durat mult şi a pierit iarăşi. Eram din nou chinuit de insomnii din pricina acestei nesiguranţe !

Parcă aş fi uitat, parcă aş fi pierdut ceva pe care nu puteam nici să mi-l aduc

aminte, nici să-1 găsesc. Era un chin şi, în acelaşi timp, dacă un vrăjitor mi-ar fi propus să mă vindece de această stare, cine ştie, poate -aş fi acceptat.

iată încă o ciudățenie pe care am descoperit-o în mine.

Eram sigur, fără îndoială, că nu voi găsi imaginea pe care o căutam. ițe astea, căutăm mai departe. Nu scăpăm din vedere în zilele astea pici una dintre vitrinele cu fotografii de pe stradă şi stăteam mult timp în lor, privind portretele expuse şi străduindu-mă să înțeleg ce fel de oa-meni sunt cei care au fost fotografiați. Se vede că voiam să găsesc printre acele chipuri pe cel de care aveam nevoie. Dar se pune întrebarea : de ce nu intram la fotograf şi nu cercetam mormanele de fotografii care se găseau acolo ? Şi lângă uşile anticarilor se aflau grămezi de fotografii murdare, prăfuite. Cum de nu profităm de acest material ? Cum de nu-1 cercetăm ? N-am cercetat însă decât un singur pachet, pe cel mai mic, alene şi m-am depărtat cu scârbă de celelalte, ca să nu-mi murdăresc mâinile.

Ce se întîmiplă ? Cum să explic această inerție şi dualitate ? Cred că ea se datora unei certitudini inconştiente, dar care creştea în mine, certitudinea faptului că domnul de culoarea prafului şi mucegaiului va prinde viață, mai devreme sau mai târziu, şi mă va scoate din încurcătură. „Nu merită să cauți, nu se poate găsi ceva mai bun decât omul mucegăit", îmi spunea, probabil, vocea subconştientă înăuntrul meu.

Am mai trăit şi alte clipe ciudate.

Am mers pe stradă şi deodată am înțeles totul. M-am oprit şi am încremenit, ca să prind până la capăt ceea ce îmi pică din senin... încă o clipă, şi aş fi prins totul, până la capăt... Dar peste zece secunde, ceea ce se cu oîteva minute mai înainte în sufletul meu se destrăma, iar eu ră-…ram iar cu un semn de întrebare înăuntrul meu.

Altă dată m-am surprins cu un umblet lipsit de ritm, care nu-mi era şi de care n-am putut să mă dezbar dintr-o dată.

Iar noaptea, în timpul insomniei, îmi frecam îndelung palmele una de alta îr.tr-un chip ciudat. Cine şi le freacă aşa ? mă întrebam eu, dar nu \m să-mi aduc aminte. Ştiam numai că acel care o face are mâini mici, înguste, reci, transpirate, cu palmele roşii, foarte roşii. E dezgustător să strângi aceste mâini mici, fără oase. Cine e el ? Cine e ?...

…anul 19..

În această stare de dedublare, de incertitudine şi de neîncetate şi zadarnice căutări, am venit în cabina comună a elevilor, de lângă scena şcolii. La început, am fost cuprins de dezamăgire. Ni se repartizase o cabină comună, unde trebuia să ne îmbrăcăm şi să ne machiem toți laolaltă, nu fiecare separat, ca atunci, la spectacolul experimental de pe scena mare[1]. Gălăgia, agitația şi discuțiile te împiedicau să te concentrezi. Şi, în acelaşi timp, simțeam că momentul înveşmântării mele pentru prima oară în redingota mucegăită, ca şi momentul punerii perucii galbene-cenuşii, a bărbii şi celorlalte, e extrem de important pentru mine. Numai ele puteau să-mi sugereze ceea ce căutăm în chip subconştient în mine. În acest moment îmi pusesem ultima nădejde.

Dar mă împiedică tot ce se petrecea în jurul meu. Alături de mine şedea Govorkov, costumat în Mefisto. îşi pusese un costum negru spaniol, foarte bogat, şi toți cei din jurul lui se minunau uitându-se la el. Alții mureau de râs privindu-1 pe Viunțov, care, pentru a părea bătrân, îşi mâzgălise fața copilărească cu tot felul de linii şi puncte, ca pe o hartă geografică.

Şustov mă supăra pentru că se mulțumise cu un costum banal şi cu înfățişarea „generală' a frumosului Skalozub. E adevărat că şi în asta era ceva neaşteptat, deoarece

nimeni nu bănuia că sub haina lui obişnuită, largă, se ascunde un trup frumos, zvelt, cu nişte picioare minunate, drepte.

Puşcin mă amuză prin tendința lui de a părea un aristocrat. Fireşte că şi de data aceasta nu izbutise, dar nu puteam să nu recunoaştem că avea prestanță. Părea impunător cu machiajul lui, cu o barbă îngrijită, cu ghete cu' tocuri înalte, care-i înălțau statură. Mersul prudent, pricinuit pesemne de tocurile înalte, îi dădeau o legănare pe care n-o avea în viață. Vese-lovski ne-a amuzat şi el pe toți şi ne-a făcut să-1 aprobăm prin îndrăzneala lui neaşteptată. Lui, săltăreţului, dansatorului de balet şi declamatorului de operă, i-a trecut prin cap să-şi îmbrace haină lungă până în pământ a lui Tit Titîci Bruskov, cu şalvari şi cu vestă colorată, cu burtă mare, cu barbă şi pieptănătura „â la russe".

Cabina noastră, a elevilor se umplea de exclamații, cum se întâmpla la cele mai obişnuite spectacole de amatori.

- Ah ! E imposibil să-1 recunoaştem ! Tu eşti oare ? Uimitor ! Bravo, nu mă aşteptam !... etc. ... etc. ...

Aceste exclamații mă scoteau din sărite, iar cuvintele de îndoială şi de nemulțumire aruncate la adresa mea mă descurajau complet.

- Parcă nu-i cum ar trebui! Nu ştiu, e ceva... de neînțeles. Cine e

el ? Pe cine reprezinți ?

Cum să asculți toate aceste observații şi întrebări, când n-ai ce răspunde la ele !

Cine e cel pe care-1 reprezint ? De unde să ştiu ! Dacă aş putea ghici, aş spune eu mai întâi cine sunt!

Dracu să-1 ia pe acest băieţandru care ne machiază ! Până n-a venit şi n-a făcut din chipul meu mutra unui blond teatral, banal, palid, mă simțeam pe cale de a descoperi taina. Un tremur mărunt mă cuprinsese pe când mă îmbrăcam treptat în costumul vechi, îmi puneam peruca şi-mi lipeam barba şi mustățile. Dacă aş fi fost singur în încăpere, fără ambianță care mă distrăgea, probabil că aş fi înțeles cine e necunoscutul meu misterios. Dar gălăgia şi flecăreala nu mă lăsau să mă retrag în mine, mă împiedicau să surprind acel lucru neînțeles care se petrecea înăuntrul meu.

În sfârşit, toți s-au dus să se arate lui Torțov pe scena şcolii, unde era montat salonul Maloletkovei. Eu şedeam singur în cabină, într-o completă prestație, privindu-mi fără nădejde în oglindă chipul banal-teatral. începusem să socot cauză pierdută şi hotărâsem să nu mă arăt, să mă dezbrac şi să mă demachiez cu ajutorul unei creme verzi, seîirboase, care se afla lângă mine. Mi-am muiat degetele în ea şi am întins-o pe față, ca să-mi scot machiajul... şi... am întins-o... toate culorile fondului s-au dizolvat ca într-o acuarelă muiată cu apă... şi a rămas în urma lor un ton ver-zui-cenuşiu-gălbui, asemănător cu costumul. Era greu să desluşeşti unde era naşul, unde-s ochii, unde-s buzele. Mi-am mânjit uşor cu această cremă barba şi mustățile ta început, iar pe urmă toată peruca... În unele părți părul s-a lipit încâlcit de cap, s-a adunat în câlți... Apoi, parcă în delir, tre-murînd, cu inima bătând, mi-am acoperit complet sprâncenele, am dat cu pudră în unele locuri... mi-am uns mâinile cu culoarea verzuie şi palmele cu roz-deschis... mi-am deranjat cravată, mi-am potrivit costumul. Făceam toate astea repede şi sigur, pentru că de data asta ştiam cine e cel pe care-1 voi reprezenta, cum arăta !

Mi-am pus cilindrul puțin într-o parte, pretențios. Simțeam că pantalonii avuseseră cândva o croială elegantă, dar că acum erau roşi, uzați. Mi-am potrivit picioarele după cutele care se formau şi le-am întors taire cu vârfurile înăuntru. Picioarele parcă erau tâmpite acum. Ați observat oare că unii oameni au picioare tâmpite

? Asta e îngrozitor ! Față de asemenea oameni am un sentiment de scârba. Mulțumită aşezării neaşteptate a picioarelor, eram mai scund şi mersul meu era altul, nu al meu. Tot trupul mi se înclinase spre dreapta. îmi lipsea un baston. Se afla unul aruncat pe aproape, l-am luat, cu toate că nu se pirea potrivea cu ceea ce îmi trecea mie prin minte...

îmi mai lipsea o pană de gâscă la ureche sau în gură, între dinți. Am trimis ucenicul croitor să-mi caute una şi, în aşteptarea întoarcerii lui, umblăm prin odaie, simțind cum toate mădularele mele, cum trăsăturile şi liniile feței îşi găseau de la sine poziția justă şi se afirmau în ea. După ce am făcut ocolul camerei de vreo două, trei ori cu un mers şovăitor, lipsit de ritm, am aruncat în treacăt o privire în oglindă şi nu m-am recunoscut. De atunci, de când mă privisem ultima dată, se săvârşise o renaştere.

- El e, el e !... ara exclamat, neputând să stăpânesc bucuria care mă înăbuşea. De mi-ar aduce mai repede până, să mă pot duce pe scenă !

Pe culoar au răsunat nişte paşi. Se vede că e băiatul care-mi aduce pana de gâscă ! m-am gândit eu şi m-am repezit în întâmpinarea lui. La uşă m-am ciocnit de Ivan Platonovici.

6 Eşti grozav ! a explodat el fără voie la vederea mea. Dragul meu ! Cine e ăsta ? Ce lovitură ! Dostoevski ? „Soțul Veşnic", poate ? Dumneata eşti ? Nazvanov ? Pe cine reprezinți ?

7 Criticul, am răspuns eu cu o voce stridentă, ascuțită.

8 Ce fel de ciritic, prietene, mă întreba Rahmanov, zăpăcit puțin de privirea mea obraznică şi pătrunzătoare. Mă simțeam o lipitoare care s-a înfipt în el.

9 Ce fel de critic ? am întrebat cu o dorință fățişă de a jigni. Criticul, locatarul lui Nazvanov. Exist, ca să-1 împiedic să lucreze. O bucurie înaltă : cea mai nobilă destinație a vieții mele !

M-am mirat şi eu de tonul obraznic, respingător, de privirea fixă, stăruitor îndreptată asupra lui şi de cinică lipsă de politețe cu care mă purtăm cu Rahmanov. Tonul şi siguranța mea l-au intimidat. Ivan Platonovici nu ştia ce atitudine să ia față de mine şi de aceea nu ştia ce să spună. Se zăpăcise.

10 Să mergem... rosti el cu o voce şovăielnică. Acolo, au început de mult.

11 Să mergem, dacă au început acolo de mult, l-am imitat eu, fără să mă mişc şi pătrunzîndu-1 obraznic cu privîrea pe interlocutorul meu intimidat.

S-a ivit o pauză penibilă. Nici unul dintre noi nu se clintea. Se vedea că Ivan Platonovici ar fi dorit să pună capăt cât mai repede scenei acesteia, deoarece nu ştia cum să se poarte. Spre norocul lui, în acest moment intră în fugă băiatul cu pana de gâscă. I-am smuls-o şi am strâns-o între buze. Făcând asta, gura mi s-a îngustat ca o crăpătură, dreaptă şi rea, iar vârful subțire, ascuțit al penei, precum şi celălalt capăt al ei, lat şi cu fulgi, intensificau şi mai mult ironia muşcătoare a expresiei generale a feței mele.

12 Să mergem ! a rostit încet şi aproape sfios Rahmanov.

13 Să mergem ! îl parodiam eu ironic şi obraznic.

Ne-am îndreptat spre scenă. Ivan Platonovici nu căuta să-mi întîl-nească privirea. Ajungând în salonul Maloletkovei, nu m-am arătat dintr-o dată. La început m-am ascuns după căminul cenuşiu şi, din dosul lui, tip-til-tiptil, mi-am arătat profilul cu cilindru.

În acest timp, Arkadie Nikolaevici îi examina pe Puşcin şi pe Şustov, adică pe aristocrat şi pe Skalozub, care abia acum făcuseră cunoştință unul cu altul şi spuneau prostii, deoarece altceva nu puteau vorbi, limitați de capacitatea inteligenței personajelor reprezentate.

14 Ce-i asta ? Cine-i ăsta ? spuse tulburat Arkadie Nikolaevici. Mi se pare mie

sau sade cineva acolo, lângă cămin ? Ce dracu ! Toți au fost examinați. Atunci cine e ăsta ? Ah, da, Nazvanov... Nu, nu e el...

15 Cine eşti ? m-a întrebat Arkadie Nikolaevici foarte intrigat.

- Criticul, m-am recomandat eu, ridicându-mă puțin. În clipa asta,

e neaşteptate chiar pentru mine, piciorul meu stupid s-a mişcat înainte, trupul mi s-a strâmbat şi mai mult la dreapta, mi-am scos exagerat de delicat cilindrul şi am făcut un salut politicos. După aceea m-am aşezat şi „ir m-am ascuns pe jumătate după căminul cu care aproape mă contopeam ca ton.

- Criticul ? a repetat Torțov nedumerit.

- Da. Intim, am explicat eu cu o voce scârțâitoare. Vedeți pana... e roasă... din răutate. Dacă o muşc uite aşa, la mijloc... trosneşte şi vi breazăă...

În această clipă, cu totul pe neaşteptate, a izbucnit din mine un sunet strident şi ascuțit în loc de râs. Am rămas şi eu înmărmurit în fața acestui lucru neaşteptat. Se vede că şi pe Torțov 1-a influențat puternic acest lucru.

- Ce dracu ? a exclamat el. Ia vino încoace, mai aproape de lumină. M-am apropiat de rampă cu mersul meu şovăielnic, cu picioare prosteşti.

16 Şi al cui critic intim eşti ? m-a întrebat Arkadie Nikolaevici, cu ochii ațintiți asupira mea, nerecunoscându-mă parcă.

17 Al colocatarului meu, am şuierat eu.

18 Al cărui colocatar ? mă iscodea Torțov.

19 Al lui Nazvanov, am recunoscut eu cu modestie, lăsând ochii în jos ca o fată....

20 Ai izbutit să te bagi în sufletul lui ? îmi dădea Arkadie Nikolaevici replicile necesare.

21 Am fost instalat,

22 De către cine ?

Sunetul strident şi râsul mă înăbuşeau din nou. A trebuit să mă liniştesc înainte de a răspunde.

- De către el însuşi. Artiştii îi iubesc pe cei caire îi strică. Iar criticul...

O nouă explozie de sunete stridente şi de râs nu m-a lăsat să-mi sfîr-şesc gândul. M-am lăsat într-Un genunchi, ca să-l privesc mai stăruitor pe Torțov.

23 Şi ce poți dumneata să critici ? Eşti doar un ignorant, mă certă Arkadie Nikolaevici.

24 Tocmai ignoranții sunt cei care critică, m-am apărat eu.

25 Dumneata, nu pricepi nimic, nu poți nimic, continua să mă insulte Torțov.

26 Tocmai cel care nu poate dă lecții, am răspuns eu, aşezându-mă cu afectare pe jos, în fața rampei, lângă care stătea Arkadie Nikolaevici.

27 Nu-i adevărat, dumneata nu eşti un critic, ci pur şi simplu un cîr-titor. Un fel de păduche, de ploşniță. Ca şi dumneata, insectele acestea nu sunt primejdioase, dar nu te lasă să trăieşti.

28 Consum... încetul cu încetul... neîncetat, am şuierat eu.

29 Ce lighioană ! a exclamat Arkadie Nikolaevici cu o mânie sinceră.

30 Vai ! Ce stil ! m-am culcat eu lângă rampă, cochetând cu Toirțov.

31 Păduche de plantă ! a strigăt aproape Arkadie Nikolaevici.

32 Asta e bine !... foarte, foarte bine ! cochetam eu acum cu neruşinare cu Arkadie Nikolaevici. Păduchele de plantă nu poate fi îndepărtat cu apă. Unde e păduchele, acolo e mlaştină... iar în mlaştină roiesc dracii, şi mă aflu şi eu.

Când îmi aduc aminte acum de acel moment, mă mir eu singur de îndrăzneală şi de obrăznicia mea de atunci. Am ajuns să flirtez cu Arkadie Nikolaevici de parcă ar fi fost o femeie drăguță, şi chiar am atins cu degetul unsuros al mâinii mele crispate şi apoi cu palma ei roşie obrazul şi nasul profesorului... Mi-a venit poftă să-1 mângâi, dar el a îndepărtat, instinctiv şi cu scârbă, mâna mea şi a lovit-o. Eu am strâns pleoapele şi, prin crăpăturile lor, am continuat să-i arunc priviri cochete.

După o şovăială de o clipă, Arkadie Nikolaevici mi-a prins deodată cu dragoste amândoi obrajii în palmele iui, m-a atras spre el şi m-a sărutat cu căldură, şoptind :

- Bravo, o minune !

Şi în acelaşi timp, simțind că l-am mâzgălit cu grăsimea de pe fața mea, a adăugat:

- Vai, uitați-vă ce a făcut din mine. Acum, într-adevăr că nici cu
apă nu se curăță.

Toți s-au repezit să-1 curețe, iar eu, parcă ars de sărutul lui, am sărit, am făcut un fel de mişcare de entrechat' şi am fugit de pe scenă cu mersul meu proprliu, al lui Nazvanov, în aplauzele generale.

Mi se pare că ieşirea mea de un minut din rol şi arătarea personalității mele adevărate a accentuat şi mai mult trăsăturile caracteristice ale rolului şi reîntruchiparea mea în el. înainte de a ieşi din scenă, m-am oprlit şi am intrat dlin nou, pentru o clipă, în rol, ca să repet la plecare salutul afectat al cârtitorului.

În acel moment, întorcându-mă în direcția lui Torțov, am observat că el, cu batista în mînă, s-a oprit din şters, a încremenit şi mă sorbea cu privirea.

Eram fericit în adevăratul înțeles al cuvântului ; nu trăiam o fericire obişnuită, ci una nouă, probabil o fericire artistică, creatoare.

în cabină, spectacolul a continuat. Elevii îmi dădeau tot timpul alte replici, la care eu răspundeam fără şovăire, tăios, conform caracterului personajului reprezentat. Mi se părea că sunt inepuizabil şi că pot să trăiesc rolul fără sfârşit, în toate situațiile în caire ar fi fost pus, fără excepție... Ce fericire e să stăpâneşti astfel imaginea personajului !

Asta a continuat chiar şi după ce mi-am scos machiajul şi costumul şi .am conturat personajul cu calitățile mele personale, naturale, fără ajutorul machiajului şi costumului. Liniile feței, trupul şi mişcările, glasul, intonațiile, rostirea, mânile, picioarele, toate se adaptau într-atâta rolului, încât înlocuiau perucă, barba şi haina cenuşie. De două, trei ori m-am văzut întâmplător în oglindă şi afirm că acela.nu eram eu, ci el, cîirtitorul mucegăit. Sunt în stare să joc acest rol fără grimă şi fără costum.

Dar asta încă nu e tot; mi-a' fost foarte greu să ies din personaj. Mer-gînd pe stradă şi intrând în apartament, acasă, îmi surprindeam tot timpul ba mersul, ba mişcările şi acțiunile personajului.

Şi nici asta nu-i tot. în timpul mesei, discutând cu gazda mea şi cu chiriaşii eli, eram sâcâitor, batjocoritor şi căutam zîzanie, ca şi cum n-aş fi fost eu însumi, ci cârtitorul acela. Gazda mi-a făcut chiar o Observație:

- Vai, doamne iartă-mă, dar arțăgos mai eşti azii!

Asta m-a bucurat.

Sunt fericit pentru că am înțeles cum trebuie să trăieşti o viață străină de a ta şi ce înseamnă întruchipare şi caracteristic.

Acestea sunt însuşirile cele mai importante ale darului artistului.

*

Astăzi, pe când mă spălam, mi-am adus aminte că, atâta timp cât am trăit în pielea cârtitorului, nu mă pierdeam pe mine însumi, adică pe Nazvanov.

Trag această concluzie din faptul că în timpul jocului simțeam o bucurie neobişnuită să-mi urmăresc întruchiparea.

Se poate spune că am fost propriul meu spectator, în timp ce cealaltă-latură a naturii mele trăia o viață străină de mine, cea a cârtitorului.

Totuşi, se poate oare spune că această viață era străină de mine ? Doar cârtitorul a luat ceva din mine însumi.

Minunat! o asemenea stare de dedublare nu numai că nu împiedică creația, dar chiar o ajută, o încurajează şi o înflăcărează.

…anul 19..

Lecțiile de astăzi au fost închinate analizei şi criticii a «ceea ce am făcut noi, elevii, la ultima lecție denumită „mascarada".

Torțov s-a adresat Veliaminovei :

- Una este să cauți în tine şi să alegi din tine sentimentele potrivite rolului şi alta e să te laşi pe tine aşa cum eşti, să schimbi rolul, falsi-ficîndu-1, şi să-1 faci pe el să semene cu tine.

Sunt actori, şi în special actrițe, care n-au nevoie nici de caracteristic, nici de întruchipare, pentru că ei silesc rolul să semene cu ei şi se bazează exclusiv pe farmecul personalității lor omeneşti. îşi făuresc succesul numai pe el. Fără farmec, sunt neputincioşi ca Samson fără păr.

Aceşti actori sunt îngroziți de tot ce ascunde de ochiul spectatorului particularitatea lor naturală, individuală. Dacă frumusețea lor acționează asupra spectatorului, ei o scot în evidență. Dacă farmecul Iar se manifestă în ochi, pe chip, în glas, în maniere, ei le servesc spectatorilor, aşa cum face, de pildă, Veliaminova.

De ce ai nevoie de întruchipare, o dată ce o să fii mai mită decât eşti în viață ? Dumneata te iubeşti mai mult pe dumneata în rol decât rolul în dumneata. Asta e o greşeală. Ai calități, poți să nu te arăți numai pe dumneata, ci şi rolul creat.

Sunt mulți artişti care cred şi se bazează pe farmecul naturii lor sufleteşti. ÎI arată spectatorului. De pildă, Dîmkova şi Umnovîh cred că puterea lor de atracție stă în adâncimea sentimentului şi în nervozitatea trăirii. Ei trag fiecare rol spre aceste calități şi-1 fixează pe cele mai puternice însuşiri naturale şi combative ale lor.

Dacă Veliaminova e îndrăgostită de calitățile ei exterioare, în schimb Dîmkova şi Umnovîh nu sunt indiferenți față de cele interioare.

De ce mai aveți nevoie de costum şi de machiaj ? Ele nu fac decât să vă împiedice.

Şi asta e o greşeală de care trebuie să vă dezbărați. Iubiți rolul în voi. Aveți posibilități creatoare pentru plăsmuirea lui.

Dar există şi actori de alt gen. Nu căutați ! Nu-i căutați printre voi, pentru că n-ați ajuns încă să vă formați ca ei.

Ei sunt interesanți pirin metodele lor originale de joc, prin şabloanele actoriceşti deosebite, proprii lor, minunat, formate. Ei ies pe scenă de dragul acestor şabloane, pe care le arată spectatorilor. De ce au nevoie de reîntruchipare ? Pentru ce au nevoie de caracteristic, o dată ce acesta nu-i lasă să arate unde se află propria lor tărie ?

Există şi un alt gen de actori, tot tari în tehnică şi şabloane, dar nu în ale lor, formate de ei pentru ei înşişi, ci în cele străine, împirumutate de la toate veacurile şi toate popoarele. La ei, şi caracteristicul, şi reintru-

chiparea se creează după un ritual înalt, bine stabilit. Ei ştiu cum se joacă fiecare rol din repertoriul universal. Pentru asemenea actori toate rolurile sunt fixate o dată pentru totdeauna, conform unui şablon legalizat. N-ar putea juca fără asta aproape trei sute şaizeci şi cinci de roluri pe an, fiecare cu o singură repetiție, aşa cum se practică în unele teatre din provincie.

Aceia dintre voi caire au înclinația de a porni pe calea primejdioasă a celei mai mici rezistențe să se ferească la timp.

Iată, de pildă, dumneata, Govorkov. Să nu crezi că la vizionarea machiajului şi costumului de la lecția trecută ai creat o imagine caracteristică a lui Mefisto, că te-ai reîntruchipat în el şi te-ai ascuns după el. Nu ! Asta-i o greşeală. Dumneata ai rămas acelaşi frumos Govorkov, numai că purtai un costum nou[1] şi o nouă colecție de şabloane actoriceşti, de data asta cu caracter „gotic, medieval", cum sunt denumite ele în limbajul nostru actoricesc.

Am văzut aceleaşi şabloane în Femeia îndărătnică, dar nu adaptate la roluri tragice, ci la roluri comice.

Noi îți cunoaştem şi şabloanele „civile", ca să spunem aşa, pentru comediile şi dramele contemporane în versuri şi proză. Dar... oricum te-ai machia, oricum te-ai costuma, orice fel de purtări şi de deprinderi ai lua, nu poți să te îndepărtezi pe scenă de „actorul Govorkov". Dimpotrivă toate procedeele dumitale de joc te vor îndrepta şi mai mult către el.

De altfel nu, nu-i aşa. Şabloanele dumitale nu te duc către „actorul Govorkov", ci „în general" către toți actorii, reprezentanți ai tuturor țărilor şi veacurilor.

Dumneata crezi că ai gesturile dumitale, umbletul dumitale, maniera dumitale de a vorbi ? Nu, ai una generală, stabilită o dată pentru totdeauna pentru toți actorii care schimbă arta în meşteşug. Uite, dacă îți va trece prin cap să ajrăți, pe scenă ceea ce n-am văzut încă niciodată, să apari acolo dumneata însuți, aşa cum eşti în viață, adică nu „actorul", ci omul Govorkov, va fi minunat, pentru că omul Govorkov e mult mai interesant şi mai talentat decât actorul Govorkov. Arată-ni-1 deci pe el, deoarece pe actorul Govorkov îl vedem mereu în toate teatrele.

Uite, din omul Govorkov sunt sigur că se va naşte o generație întreagă de roluri de caracter. Dar din actorul Govorkov nu se va naşte nimic nou, pentru că colecția de şabloane actoriceşti e uimitor de limitată şi uzată peste măsură...

După ce a isprăvit cu Govorkov, Arkadie Nikolaevici s-a apucat să-1 frece pe Viunțov. E vădit că devine din ce în ce mai aspru cu el. Pesemne că o face pentru a-1 ține din scurt pe tînărul acesta, care a început să se răsfețe. E uri lucru bun, folositor.

- Ceea ce ne-ai prezentat dumneata - a spus Torțov - nu e un

personaj, ci ceva de neînțeles. N-a fost nici om, nici maimuță, nici coşar.

N-ai avut un chip, ci o cârpă murdară de şters pensulele...

Dar felul de a te purta, mişcările, acțiunile ? Ce e asta ? Dansul sfîn-tului Vitus '. Ai vrut să te ascunzi după chipul caracteristic al bătrîraului, dar nu te-ai ascuns. Dimpotrivă, l-ai descoperit mai mult decât oricând, cu toată evidentă şi claritatea, pe actorul Viunțov, pentru că afectarea dumi-tale nu e tipică pentru băMnul pe care l-ai reprezentat, ci numai pentru dumneata personal.

Procedeele dumitale superficiale de joc n-au făcut decât să-1 arate şi mai puternic pe Viunțov, ele nu-ți aparțin decât dumitale şi n-au nici un fel de legătură cu bătrânul pe care ai vrut să-1 reprezinți.

Un asemenea caracteristic nu reîntruchipează, ci doar te demască şi îți dă un .nou prilej de afectare.

Dumitale nu-ți place caracteristicul şi reîntruchiparea, nu le cunoşti, n-ai nevoie de ele şi nu se poate vorbi serios despre ceea ce ne-ai arătat. Asta a fost tocmai ceea ce nu trebuie arătat de pe scenă niciodată, în nici un fel de împrejurare.

Să sperăm că acest insucces te va învăța ceva şi te va sili să te gîn-deşti în sfârşit serios la atitudinea uşuratică pe care o ai față de tot ceea ce îți înfățişez eu, față de ceea ce faci la şcoală. Altfel, va fi rău !...

Din păcate, lecția a fost întreruptă la jumătate, deoarece Arkadie Ni-kolaevici a fost din nou chemat pentru o chestiune urgentă şi în locul **lui** s-a ocupat de noi Ivan Platonovici cu „antrenamentul şi disciplina" lui.

…anul 19..

Torțov a intrat astăzi în casa Maloletkovei împreună cu Viunțov, pe care-l cuprinsese părinteşte cu un braț. Tînărul avea chipul trist şi ochii plânşi - probabil că erau după explicații şi împăcare.

Continuând discuția începută, Arkadie Nikolaeyiei i-a spus :

- Du-te şi încearcă.

Peste o clipă, Viunțov a început să umble prin odaie complet zgârcit, ca un om paralizat.

- Nu, l-a oprit Arkadie Nikolaevici, acesta nu e un om, ci o caracatiță sau o stafie. Nu exagera.

Viunțov a devenit iar tânăr şi umbla bătrîncşte, dar destul de repede.

- Dar ăsta e prea viguros ! l-a oprit din nou Torțov. Greşeala dumi-talei constă în faptul că meirgi pe linia celei mai mici rezistențe, adică faci o simplă copie exterioară. Copia nu e creație. Asta e o cale greşită. Mai bine studiază die la început natura bătrâneții. Atunci ai să înțelegi clar ceeal ce trebuie săi cauți în dumneata.

De ce poate un om tânăr să sară în sus deodată, să se întoarcă, s-o ia la fugă, să se scoale, să se aşeze, fără nici o pregătire prealabilă şi de ce un bătrân e lipsit de această posibilitate ?

33 El e bătrân... a răspuns Viunțov.

34 Asta nu-i o explicație, sunt alte cauze, pur fiziologice.

35 Care ?

36 Datorită depunerii de săruri, slăbirii muşchilor şi a altor pricini, organismul uman se ruinează cu anii, articulațiile bătrânilor parcă nu sunt unse, scîirțîie şi se macină asemeni fierului ros de rugină. Acest lucru micşorează amploarea gesturilor, reduce unghiul de îndoire al încheieturilor, a răsucirii trupului, capului, te sileşte ca o singură mişcare maire să fie împărțită în mai multe părți mici, componente, şi omul, înainte de a le face, trebuie să se pregătească pentru ele.

Dacă în tinerețe şalele se răsuceau repede şi liber cu un unghi de 50-60 de grade, în schimb, la bătrânețe, ele se reduc până la douăzeci şi răsucirea nu se produce d'intr-o dată, ci în câteva etape, prudent, cu pauze. Dacă faci altfel, pe undeva simți un junghi, undeva trosneşte ceva, sau se zgârceşte tot, ca din pricina unei dureri.

Afară de asta, la un bătrân legăturile între centrele de comandă şi cele motrice se fac încet, cum s-ar spune nu CU viteza unui tren rapid, ci a unuia de marfă, cu şovăieli şi CU întreruperi. De aceea şi ritmul, şi tempo-ul mişcărilor e încet, agale,, la bătrâni.

Toate aceste condiții sunt pentru dumneata, interpretul rolului, „situațiile propuse", un „dacă" magic în care trebuia să începi să acționezi. Aşa că începe, urmărindu-ți cu perseverență fiecare mişcare şi chibzuind ce poate bătrânul şi ce nu-i stă:

în putere.

Nu numai Viunțov, dar nici noi nu ne-am putut abține şi am început să acționăm că bătrânii în „situațiile propuse" explicate de Torțov : cameră s-a schimbat într-un azil de infirmi.

Important a fost faptul că se simțea că acționez omeneşte în condițiile determinate ale vieții fiziologice ale bătrânilor şi că nu joc pur şi simplu :;ceşte, nu joc superficial şi nu imit.

\'u e mai puțin adevărat că Arkadie Nikolaevici şi Ivan Platonovici au să observe inexactitățile şi greşelile, ba ale unuia, ba ale altuia **dintre** noi, atunci când făceam câte o mişcare prea largă, sau aveam un **rrtm rapid,** sau făceam o altă greşeală şi inconsecvență.

':. cu o încordare mare a atenției, am izbutit oarecum, să ne Ia **punct** mişcările în „situațiile propuse" indicate.

- Acum cădeți în altă extremă, ne îndrepta Torțov. Urmăriți tot timpul unul şi acelaşi tempo şi iritm încet în umblet şi o prudență excesivă în mişcări. Bătrânii nu fac aşa !

Am cunoscut odată o bătrânică centenară. Ea putea chiar să fugă în linie dreaptă, dar pentru asta trebuia să se pregătească timp îndelungat, să se frămîrite pe loc, să-şi dezmorțească picioarele şi să pornească cu paşi mici. în aceste momente semăna cu un copil de un an, care, cu aceeaşi concentrare, cu aceeaşi atenție şi chibzuială, învață să facă primii paşi..

După ce picioarele bătrânei se dezmorțeau, începeau să funcționeze şi: mişcarea căpăta inerție. Ea nu se mai putea opri şi se mişca din ce în ce mai irepede, ajungând aproape până la fugă. Când se apropia de țelul ei,, îi era greu să se mai oprească. Dar iată că ajungea şi se oprea ca un motor fără aburi.

înainte de a începe o nouă temă foarte grea, întoarcerea, ea se odihnea[1], îndelung, tropăia mult pe loc, cu o fața preocupată, cu atenția încordată şi cu felurite precauțiuni. întoarcerea se făcea în cel mai încet tempo, dura mult şi după ea urma încă o pauză, o frământare pe loc şi pregătirile unei noi călătorii.

,i> După această explicație, au început probele. Toți elevii au început să fugă cu paşi mici şi să se răsucească timp îndelungat când ajungeau la perete.

La început, simțeam că nu stăpânesc acțiunea în „situațiile propuse"" ale bătrâneții, ci o simplă imitație exterioară, un joc artificial, copiind o-bătrînă centenară şi mişcările ei, pe care ni le zugrăvise Arkadie Nikolae-viei. Totuşi, la urma urmelor, am intrat în joc, şi chiar am hotărât să mă: aşez bătrâneşte, ca după ,o mare sforțare.

Arkadie Nikolaevici s-a repezit atunci la mine şi mi-a spus că am făcut un. număr nesfârşit de greşeli.

37 În ce au constat ele ? am vrut eu să înțeleg.

38 Aşa se aşază tinerii - mi-a explicat Arkadie Nikolaevici ; ți-a venit poftă să stai jos şi te-ai şi aşezat dintir-o dată, fără să te gândeşti, fără nici, o pregătire.

Afară de asta - a continuat el - controlează câte grade avea unghiul la care ți s-au îndoit genunchii ? Aproape cincizeci ? Dar dumitalc, dacă eşti 'bătrîn, nu ți-e îngăduit să-i îndoi decât la un unghi de douăzeci şi cinci de grade. Nu, e mult, prea mult. Mai puțin... mult mai puțin. Uite aşa. Acum aşază-te....

M-am înclinat înapoi şi am căzut pe scaun, aşa cum cade un sac de ovăz din căruță pe pământ.

- Uite, vezi, bătrânul tău e dărâmat sau ha străbătut un junghi în şale ! m-a prins Arkadie Nikolaevici.

Am început să caut în toate felurile cum să mă aşez cu genunchii abia îndoiţi. Pentru asta a trebuit să mă îndoi din şale şi să găsesc un punct de sprijin cu ajutorul mâinilor. M-am sprijinit de braţele fotoliului şi am început treptat să îndoi mâinile de la coate, afundîndu-mi cu prudenţă trupul în pernă scaunului.

- Uşor, uşor, mai precaut! mă îndruma Arkadie Nikolaevici. Nu uita că bătrânul are ochii pe jumătate orbi. El are nevoie, înainte de a pune

mâinile pe spătar, să cerceteze şi să înţeleagă unde le pune, pe ce se spri

jină. Uite aşa ! Mai încet, altfel are să te apuce un junghi. Nu uita că ar

ticulaţiile au ruginit şi amorţesc. Şi mai uşor... Aşa !

Stai, stai ! Nu se poate aşa, dintr-o dată, m-a oprit Arkadie Nikolaevici, de cum m-am lăsat pe scaun şi am vrut să mă sprijin dintr-o dat£ de spătarul fotoliului.

Trebuie să te odihneşti - mă învăţa Tarţov - să-ţi îndrepţi spinarea. BăMniii nu fac repede toate astea. Uite aşa. Acum încetul cu încetul la-să-te pe spate. Bine ! Ridică o mână, cealaltă, pune-le pe genunchi. Dă-le posibilitatea să se odihnească. Gata.

Dar de ce trebuie acum o asemenea prudenţă ? Lucrul cel mai greu S-a făcut. Poţi să întinereşti dintr-o dată. Poţi să devii mai nobil, mai energic,. mai sprinten ; schimbă tcmpo-ul, ritmul, răsuceşte-te cu mai multă îndrăzneală, îndoaie-te, acţionează energic, aproape ca un tânăr. Însă... numai în. limitele a cincisprezece-douăzeci de grade în gesturile dumitale. Să nu. treci de loc dincolo de aceste limite, iar dacă treci, s-o faci foarte prudent,, altfel pare o convulsie.

Dacă un interpret tânăr al rolului unui bătrân va chibzui, va înţelege,, îşi va însuşi toate aceste momente componente ale acţiunii mari şi grele,. djaclă va începe conştient, cinstit stăpânit, fără încordări şi sublinieri de-prisos, să acţioneze rodnic şi conform unui scop în ,,situaţiile propuse" în. care trăieşte bătrânul, dacă el va îndeplini tot ceea ce am indicat eu, îmbu-cătăţind acţiunea mare în părţi componente, atunci tânărul se va aşeza la fel cu bătrânul, va semăna cu el, va găsi ritmul şi tempo-ul lui, ceea ce joacă un rol imens şi are o însemnătate primordială pentru reprezentarea, bătrânului.

E greu să cunoşti şi să găseşti ,,situaţiile propuse" ale bătrâneţii. Dar o dată găsite, nu e greu să le fixezi cu ajutorul tehnicii [u].

…anul 19..

Astăzi, Arkadie Nikolaevici a continuat critica ,,mascaradei". El a spus:

- V-am vorbit despre actorii care evită caracteristicul şi reîntruchi- care nu) ţin la ele.

Astăzi am să vă pirezint un alt tip de actori care, dimpotrivă, le iubesc din diferite pricini şi, îndeobşte, tind către ele. Ei o fac pentru că nu posedă calităţi interioare sau exterioare excepţionale că frumuseţea şi farmecul. Dimpotrivă, înfăţişarea lor omenească nu e scenică, ceea ce îi obligă pe aceşti actori să se ascundă după caracteristic, în care găsesc farmecul şi atracţia care le lipseşte.

Pentru asta e nevoie nu numai de o tehnică rafinată, ci şi de un mare dar artistic. Din păcate, acest dar, cel mai bun şi cel mai preţios, se întîl-neşte rar şi, când lipseşte, năzuinţa spre caracteristic alunecă uşor pe un drum fals, adică duce spre convenţional şi joc artificial.

Ca să vă explic mai bine căile juste şi nejuste ale caracteristicului şi reîntiruchipării, am să fac o trecere în revistă fugară a acelor tipuri actoriceşti pe care le cunoaştem.

În loc de altă ilustrare, mă voi referi la ceea ce mi-aţi arătat voi singuri la

„mascaradă".

Pe scenă se pot crea imaginile caracteristice „în general" ale unui negustor, unui militar, unui aristocrat, unui țăran şi ale altora. Chiar dacă ai cel mai superficial spirit de observație, nu e greu să remarci procedeele, manierele, deprinderile care îți sar în ochi, tipice pentru diferitele pături sociale în care erau împărțiți înainte oamenii. Aşa de pildă : militarii se țin „în general" drept, merg cu pas milităresc în loc să umble ca toți oamenii, mişcă din umeri ca să le joace epoleții, îşi lovesc călcâiele ca să !e răsune pintenii, vorbesc şi tuşesc tare ca să fie mai aspri şi aşa mai departe. Țăranii scuipă şi-şi suflă nasul pe jos, umblă greoi, vorbesc stîn-gaci, se şterg de poalele cojocului etc. Aristocratul umblă întotdeauna cu cilindru, cu mănuşi, poartă monoclu, vorbeşte cu rr graseind, îi place să se joace cu lanțul ceasului şi şnurul monoclului ş.a.m.d. Toate acestea sunt şabloane „în general", care se presupune că ar da naştere caracteristicului. Ele sunt luate din viață, ele se întâmpla în realitate. Dar nu sunt esențiale, nu sunt tipice,

Veselovski s-a apropiat aşa, simplist, de tema lui. Ne-a dat tot ceea ce se cuvine pentru reprezentarea lui Tit Titîci, dar n-a fost Bruskov, n-a fost nici pur şi simplu un negustor, ci a fost „în general" ceea ce, pe scenă, se numeşte „negustor" în ghilimele.

Trebuie să spunem acelaşi lucru şi despre Puşcin. Aristocratul lui e „în general", nu luat din viață, ci făcut special pentru teatru.

Au reprodus tradiții moarte, meşteşugăreşti. Aşa „se joacă" negustorii şi aristocrații în toate teatrele. Acestea nu sunt ființe vii., ci un ritual actoricesc reprezentativ. Alți artişti, cu un spirit de observație mai subtil şi mai atent, ştiu să aleagă din toată masa de negustori, militari, aristocrați, țărani grupe separate, adică ei fac o deosebire între militarii de trupă şi cei de gardă, între cavalerişti şi infanterişti, între soldați, ofițeri şi generali. Ei îi deosebesc între negustori pe marchitani, pe comercianți, pe fabricanți. Ei îi deosebesc pe aristocrații din capitală de cei din provincie, pe ruşi de străini etc. Ei îi înzestrează pe reprezentanții acestor grupe cu trăsături caracteristice, tipice pentru ei.

în sensul acesta s-a manifestat la vizionare Şustov.

El a ştiut să aleagă dintre toți militarii „în general" pe cel de trupă şi să-1 înzestreze cu trăsăturile lui tipice elementare. Imaginea prezentată de el n-a fost a unui militar „în general", ci a unui militar de trupă.

Artiştii de compoziție de tipul al treilea au un spirit de observație şi mai fin. Aceşti oameni pot, dintre toți'militarii, din toată trupa, să aleagă pe un oarecare Ivan Ivanovici Ivanov şi să-i redea trăsăturile tipice, proprii numai lui, care nu se repetă la un alt soldat din trupă. Un asemenea om e, fără îndoială, militar „în general", e, fără îndoială, de trupă, dar în afară de asta el e şi Ivan Ivanovici Ivanov.

În acest sens, adică în crearea personalității, a individualității, s-a arătat la vizionare numai Nazvanov.

Ceea ce a făcut el e o creație artistică îndrăzneață şi de aceea trebuie să vorbim amănunțit despre ea.

ÎI rog pe Nazvanov să ne povestească cum s-a născut cârtitorul lui. Ne interesează să ştim cum s-a desăvârşit în el procesul creator „de trăire" al caracteristicului.

Am îndeplinit rugămintea lui Torțov şi mi-am adus aminte pas cu pas tot ceea ce am notat amănunțit în însemnările mele zilnice despre felul cum s-a născut în mine omul cu redingota mucegăită.

După ce m-a ascultat atent, Arkadie Nikolaevici mi-a făcut o nouă rugăminte:

39 Acum, caută să-ți aduci aminte ce ai trăit când te-ai simțit bine în personaj.

40 Am simțit o desfătare deosebită, care nu se poate compara cu nimic, am răspuns eu, însufleţindu-mă. Ceva asemănător, poate chiar, într-o măsură, mai mare ca ceea ce am trăit pentru o clipă în timpul spectacolului experimental, în scena „Sânge, Jago, sânge !" Acelaşi lucru s-a mai repetat câteodată şi în timpul unor exerciții.

41 Şi ce e asta ? Căută să precizezi în cuvinte.

42 înainte de toate, e o credință deplină, sinceră, în autenticitatea a ceea ce faci şi simți, îmi aduceam eu aminte şi recunoşteam sentimentele creatoare trăite atunci. Datorită acestei credințe, s-a ivit siguranța în mine însumi, în justețea imaginii create şi în sinceritatea acțiunii ei. Asta nu e încrederea în sine a unui îndrăgostit de el însuşi, a unui actor înfumurat, ci o stare de cu totul altă natură, apropiată de convingerea că ai dreptate.

Să ne gândim numai la felul cum m-am purtat cu dumneavoastră. Dragostea mea, respectul şi admirația.mea față de dumneavoastră sunt foarte mari.

în viața particulară ele mă încătuşează şi nu mă lasă să mă desfăşor în întregime, să uit până la capăt cu cine comunic, nu-mi îngăduie să-mi -dau frâu liber ori să mă destind în fața dumneavoastră, să mă descopăr întru totul. Dar într-o piele străină, atitudinea mea față de dumneavoastră •s-a schimbat într-un chip radical. Aveam senzația că nu eu, ci un altul -vorbea cu dumneavoastră, că ne uitam împreună la acel altul. Iată de ce apropierea dumneavoastră, privirea dumneavoastră ațintită drept în sufletul meu, nu numai că nu mă intimida, ci, dimpotrivă, mă stârnea. îmi * "făcea plăcere să mă uit obraznic la dumneavoastră şi să nu mă tem. Să am dreptul la asta. Dar aş fi îndrăznit oare s-o fac în numele meu propriu ? Niciodată ! În numele altuia însă, oricât poftesc. Dacă am putut să mă simt aşa față în față cu dumneavoastră, atunci cu spectatorul care sta «de partea cealaltă a rampei n-aş fi stat pe gânduri.

43 Dar cum rămâne cu gaura neagră a deschiderii scenei ? a întrebat cineva.

44 N-am observat-o, pentru că eram preocupat de ceva mai interesant, ,care mă cuprinsese în întregime.

45 Va să zică - a rezumat Torțov - Nazvanov a trăit autentic ' atunci când se afla ascuns sub imaginea respingătorului cârtitor. Dar nu se poate trăi cu sentimente, cu senzații, cu instincte străine, ci numai cu ale tale, proprii.

Asta înseamnă că ceea ce ne-a dat Nazvanov în „cârtitorul" sunt propriile lui sentimente.

Se iveşte deci întrebarea : s-ar fi hotărât el oare să ni le arate în numele propriului său eu, fără să se ascundă după imaginea creată ? Poate că mai are în sufletul lui şi alte semințe, din care poate să crească o canalie nouă ! Să ni-1 arate pe cârtitor acum fără să se schimbe, fără să se grimeze şi fără să se costumeze. Se va hotărî oare s-o facă ? mă împingea Arkadie Nikolaevici la o mărturisire.

46 De ce nu ? Am şi încercat să joc acelaşi cârtitor fără să mă grimez, am răspuns eu.

47 Dar cu mimică, umbletul, manierele corespunzătoare ? m-a întrebat iarăşi Torțov.

48 Sigur că da, am răspuns eu.

49 Atunci e ca şi cum ai fi grimat. Nu în asta stă problema. Personajul îndărătul căruia te ascunzi, se poate crea şi fără grimă. Nu, să-mi arăți pe răspunderea dumitale trăsăturile care îți sunt proprii, indiferent care, bune ori rele, dar cele mai intime, mai ascunse, fără să te ascunzi după o imagine străină. Te hotărăşti la asta ? nu mă lăsa Torțov.

50 Mi-e ruşine, am recunoscut eu, după ce m-am gândit puţin.

51 Dar dacă o să te ascunzi îndărătul personajului, n-o să-ţi fie ruşine ?

52 Atunci pot, am hotărât eu.

53 Vedeţi ! s-a bucurat Torţov. Aici se petrece acelaşi lucru ca la o mascaradă adevărată.

Vedem acolo cum un tânăr sfios, care în viaţă se teme să se apropie de o femeie, devine dintr-o dată impertinent şi dezvăluie, sub masca, instincte şi trăsături de caracter intime şi ascunse, despre care în mod obişnuit nu cutează să scoată un cuvânt.

De unde această îndrăzneala ? De la masca şi de ta costumul care-1 acoperă. El nu s-ar fi hotărât să facă în numele propriei lui persoane ceea ce se face în numele unei persoane străine, de care nu eşti răspunzător.

Caracteristicul e şi el o mască care îl ascunde pe actorul-om. La adăpostul măştii, el poate să dezvăluie până şi cele mai intime şi mai picante amănunte sufleteşti. Aceste însuşiri ale caracteristicului sunt importante pentru noi.

Aţi observat că actorii, şi mai ales actriţele, cărora nu le place reîn-truchiparea şi joacă întotdeauna în numele propriu vor grozav să fie pe scenă frumuşei, nobili, buni, sentimentali ? Şi, dimpotrivă, aţi observat că actorilor care au o personalitate puternică le place să joace ticăloşi, hidoşi, caricaturi, pentru că au în ei contururi mai aspre, desen mai colorat, un relief al imaginii mal îndrăzneţ, mai viu şi că acest lucru e mai scenic şi rămâne mai bine întipărit în memoria spectatorilor ?

Caracteristicul în întruchipare e un lucru mare.

Şi deoarece fiecare artist trebuie să creeze pe scenă imagini, nu să se arate pur şi simplu pe el spectatorului, reîntruchiparea şi caracteristicul ne devin necesare tuturor.

Cu alte cuvinte, toţi artiştii creatori de personaje trebuie, fără excepţie, să se reîntruchipeze şi să fie caracteristici.

Nu există roluri necaracteristice.

III
DEZVOLTAREA EXPRESIVITĂŢII TRUPULUI

…anul 19..

Astăzi ni s-a deschis încăperea misterioasă care se află alături, pe coridor, şi în care înainte nu era lăsat să intre nimeni. Se spune că acolo va fi muzeul şcolii şi, în acelaşi timp, şi camera de adunare pentru noi, elevii. Se plănuieşte să se instaleze o colecţie de gravuri şi de fotografii ale celor mai bune opere universale. Aflându-ne în mijlocul lor cea mai mare parte a zilei pe care o petrecem la şcoală, ne vom obişnui cu frumosul.

Se mai spune că, în afară de acest muzeu de factură clasică de care are nevoie artistul, se mai intenţionează să se amenajeze, pentru contrast, încă un mic muzeu cu de toate. Acolo, între altele, vor fi aduse colecţii de fotografii de actori costumaţi, machiaţi, după şablon şi în cele mai şablonate atitudini teatrale, care trebuie să fie evitate pe scenă. Această colecţie se va aranja alături, în biroul lui Ivan Platonovici. Ea va fi acoperită totdeauna cu o draperie şi li se va arăta, în anumite cazuri, elevilor în scop pedagogic, ca o demonstrare a ceea ce nu trebuie să facă. Toate acestea au fost puse la cale de neobositul Ivan Platonovici.

Dar se pare că muzeul nu se va aranja în curând, deoarece am găsit în încăperea misterioasă un haos complet.

Lucrurile bune, câteva statui din ghips, unele statuete, câteva tablouri, mobila din epoca lui Alexandru şi Nikolae, un dulap cu cărți despre costume, în ediții minunate, fotografiile erau puse în dezordine pe scaune, pe ferestre, pe mese, pe pian, pe jos, iar altele erau atârnate pe pereți. în două dintre colțurile odăii era sprijinit de perete un arsenal întreg de săbii, spade, pumnale, măşti şi pieptare pentru scrimă, mănuşi de box. Asta înseamnă că ni se pregăteşte încă o serie de cursuri noi de cultură fizică.

încă un amănunt de luat în seamă : pe perete atârna un anunț, pe care erau notate zilele şi orele de vizitare a muzeelor, galeriilor de tablouri din Moscova etc.

Din însemnările făcute pe această hârtie, am tras concluzia că se pregăteşte vizitarea sistematică a monumentelor oraşului. Aceste excursii, precum se vede din cele scrise, vor fi conduse de oameni experimentați, care ne vor ține o serie de conferințe cu aplicații la problemele artei noastre.

Drăguțul de Ivan Platonovici ! Cât de mult face el pentru noi şi cât de puțin îl prețuim !

…anul 19….

Arkadie Nikolaevici a fost astăzi pentru prima oară la lecția noastră de gimnastică suedeză şi a stat mult timp de vorbă cu noi. Am stenografiat câte ceva din ceea ce a fost mai important.

Iată ce ne-a explicat el:

„Oamenii nu ştiu să se folosească de aparatul fizic pe care l-au primit de la natură. Mai mult decât atât, ei nici nu ştiu să-1 întrețină în ordine, nu ştiu să-1 dezvolte. Muşchii slăbiți, osatura strâmbata, respirația' neexersată sunt fenomene obişnuite în viața noastră. Toate acestea sunt rezultatele neştiinței de a ne educa şi de a ne folosi de aparatul trupesc. De aceea nu e de mirare că muncă ce i-a fost hărăzită de natură nu se îndeplineşte bine. Din aceeaşi pricină se întâmpla să te întîlncşti la tot pasul cu trupuri neproporționate, a căror îndreptare cere exerciții.

Multe dintre aceste neajunsuri pot fi îndreptate în întregime sau în parte. Dar oamenii nu se folosesc întotdeauna de aceste posibilități. În viață, defectele fizice trec neobservate. Ele au devenit pentru noi fenomene obişnuite, normale.

Pe scenă însă, multe dintre cusururile noastre fizice devin de nesuferit. Pe scenă actorul e privit de mii de ochi, prin sticla care măreşte a binoclului. Asta obligă trupul arătat să fie sănătos, frumos, iar mişcările lui plastice şi armonioase. Gimnastică de care vă ocupați de la începutul cursurilor şcolii vă va ajuta la însănătoşirea şi la îndreptarea aparatului exterior de reîntruchipare.

Până acum s-au făcut multe în această privință. Ați ajuns, cu ajutorul exercițiilor sistematice, zilnice, până la centrele importante ale sistemului muscular, dezvoltate de viața însăşi sau care erau încă nedezvoltate în voi. Pe scurt, munca pe care ați făcut-o a însuflețit nu numai centrii de mişcare obişnuiți, primari, dar şi pe cei mai delicați, de care ne folosim rar în viață. Ei erau gata să înțepenească şi să se atrofieze, pentru eă nu li se dase travaliul care le era necesar. însuflețindu-i, ați aflat senzații noi, mişcări noi, posibilități mai subtile, expresive, pe care nu le-ați cunoscut până acum. Prin toate astea aparatul vostru fizic a devenit mai mobil, mai mlădios, mai expresiv, mai ascultător şi mai sensibil.

A venit timpul să vă apucați de un alt exercițiu şi mai important, pe care trebuia să-1 faceți la cursul de gimnastică..."

După o pauză de o clipă, Arkadie Nikolaevici ne-a întrebat :

- Vă-place conformația trupească a atleților şi a luptătorilor de circ ? În ce mă

priveşte, eu nu cunosc ceva mai urât decât un om cu umerii largi de un stânjen, cu umflături de muşchi pe tot corpul, dezvoltate peste măsură, aşezate unde nu te aştepţi şi contrazicând ceea ce numim proporţii frumoase. I-aţi văzut oare pe aceiaşi atleţi îmbrăcaţi în frac, după ce şi-au sfârşit numerele, ieşind în suita directorului circului, care prezintă o frumusețe de mânz dresat ? Nu vă amintesc aceste figuri comice de cei ce duc făcliile la o procesiune funebră ? Ce-ar fi dacă aceste corpuri urâte ar îmbrăca costumele medievale veneţiene care conturează silueta, sau veşminte din secolul al optsprezecelea ? Cât de caraghioase ar fi în ele namilele astea !

Nu e treaba mea să judec în ce măsură e necesară în domeniul sportului o asemenea educare a trupului. Datoria mea e să vă previn de faptul ^ că pe scenă nu poate fi îngăduită o asemenea urâţenie fizică. Noi avem nevoie de trupuri tari, puternice, dezvoltate proporţional, cu o conformaţie bună, fără surplusuri nefireşti. Gimnastica să le îndrepte, nu să le urî-ţească.

Acum sunteţi la o răscruce. Pe ce cale să apucaţi ? Pe linia dezvoltării musculaturii pentru sport sau pe cea pe care o cere arta voastră ? Sigur că trebuie să vă îndrumăm pe această din urmă cale.

În acest scop am venit eu azi.

Să ştiţi că noi avem şi exigenţe sculpturale pentru cursul de gimnas-tică. Ca şi sculptorul care caută proporţii şi raporturi juste, frumoase între părţile trupului statuii create de el, tot aşa şi profesorul de gimnastică trebuie să dobândească acelaşi lucru de la trupurile vii. Conformaţii ideale nu există. Trebuie să le faci. Pentru asta, înainte de toate, trebuie să examinezi bine trupul şi să înţelegi proporţiile părţilor lui. Tnţelegînd care îi sunt neajunsurile, trebuie să le îndrepţi, să dezvolţi ceea ce nu e destul de dezvoltat de natură şi să păstrezi ceea ce e creat bine de ea. Aşa, de pildă, unii au umerii prea înguşti şi pieptul scorburos. Trebuie să le dezvolţi, să le măreşti muşchii umerilor şi ai pieptului. Alţii însă, dimpotrivă, au umerii prea largi şi pieptul bombat. De ce atunci să măreşti şi mai mult aceste cusururi prin exerciţii ? Nu e oare mai bine să le laşi în pace şi să-ţi îndrepţi toată atenţia asupra picioarelor, dacă ele sunt prea subţiri ? Dezvol-tînd musculatura, poţi să faci ca ele să capete forma cuvenită. Pentru a atinge acest scop, exerciţiile sportive trebuie să ajute gimnastică. Restul va fi completat de pictor, de garderobier, de un bun croitor şi de cizmar.

…anul 19..

Torţov a venit la lecţia de gimnastică împreună cu un renumit clovn de circ din Moscova. .

După că i-a urât bun venit, Arkadie Nikolaevici a spus :

- începând de astăzi, se introduce acrobaţia în programul lecţiilor voastre. Oi'icît s-ar părea de ciudat, ea îi e necesară artistului... pentru cele mai puternice momente sufleteşti de avânt, pentru... Inspiraţia creatoare.

Asta va miră ? '

Am nevoie ca acrobaţia să formeze în voi hotărârea.

Dacă acrobatul va sta pe gânduri şi va şovăi în faţa unui salt mortal sau în faţa unui număr foarte greu, va fi o nenorocire. ÎI ameninţă moartea, în asemenea momente nu e voie să te codeşti, trebuie să acţionezi fără să stai,pe gânduri, să te hotărăşti, să te laşi în voia întâmplării. Să te arunci ca într-o apă îngheţată ! Fie ce-o fi!

Artistul trebuie să facă absolut acelaşi lucru când se apropie de momentul cel mai puternic, de momentul culminant al rolului. în momente ca „Cerbul a fost rănit de săgeată" din Hamlet sau „Sânge, Jago, sânge !" jdin Othello, nu se poate să stai pe

gânduri, să şovăi, să chibzuieşti, să te pregăteşti, să te verifici. Trebuie să acționezi, trebuie să treci aceste bariere făcându-ți vânt. Cu toate acestea, majoritatea artiştilor au cu totul altă psihologie. Ei se tem de momentele tari şi se pregătesc dinainte, cu grijă, să se apropie de ele. Asta provoacă acele crispații care împiedică să te dezvălui în momentele puternice, culminante ale rolului, ca să te poți dărui lor în întregime, fără piedici.

O dată, de două ori, vă veți alege cu vânătăi sau cu un cucui în frunte. Profesorul va avea grijă să nu fie prea mare. Dar nu e un lucru dăunător să te loveşti un pic „în cinstea ştiinței". Asta vă va obliga să repetați altă dată aceeaşi experiență fără chibzuiri de prisos, fără codeală, cu o hotărâre bărbătească, lăsându-vă în voia inspirației şi intuiției fizice.

Dezvoltându-vă voința în domeniul acțiunilor şi mişcărilor trupeşti, vă va fi uşor să o transpuneți şi în momentele puternice de trăire, veți învăța să treceți Rubiconul fără să stați pe gânduri şi acolo să vă dăruiți în întregime şi dintr-o dată intuiției şi inspirației. în orice rol puternic se vor găsi asemenea momente, iar acrobația o să vă ajute, pe măsura posibilităților, să învățați să le biruiți.

Afară de asta, acrobația vă va face şi un alt serviciu : ea vă va ajuta să fiți mai mlădioşi, mai dibaci, să aveți mai multă mobilitate pe scenă când vă ridicați, aplecați, răsuciți; când fugiți sau faceți alte mişcări felurite, grele şi repezi. Vă veți învăța să acționați într-un ritm şi tempo rapid, lucru posibil numai pentru un trup bine antrenat. Vă doresc succes...

De cum a plecat Arkadie Nikolaevici, ni s-a cerut să facem tumbe pe jos. Eu am răspuns cel dintâi, deoarece cuvintele lui Torțov îmi făcuseră o impresie puternică. Cine suferă mai mult decât mine că nu poate să biruie momentele tragice!

Fără să stau mult pe gânduri, m-am dat peste cap. Poc !!! - un cucui imens mi s-a ivit în creştetul capului. M-am înfuriat şi m-am dat a doua oară peste cap. Poc !!! - alt cucui în frunte.

…anul 19.,

Astăzi Arkadie Nikolaevici şi-a continuat inspecția şi a venit pentru prima oară la lecția de dans, pe care o urmăm de la începutul anului trecut.

El a spus, printre altele, că acest curs nu e un factor principal în dezvoltarea trupului. Are un rol secundar, ca şi gimnastică, un rol pregătitor pentru alte exerciții mai importante.

Totuşi asta nu 1-a împiedicat pe Torțov să acorde o mare însemnătate dansului pentru dezvoltarea fizică.

Dansul nu numai că îndreaptă trupul, dar şi dezvoltă mişcările, le lărgeşte, le dă preciziune şi finisaj, ceea ce e foarte important, deoarece un gest scurtat, mărunt, nu e scenic...

- Eu prețuiesc acest, curs de dans pentru faptul că el corectează mâinile, picioarele, şira spinării şi le pune la locul lor, a explicat în continuare Arkadie Nikolaevici.

Unii, datorită pieptului scorburos şi umerilor ieşiți înainte, îşi bălăbănesc brațele în față şi le lovesc în mers de burtă şi de coapse. Alții, datorită umerilor şi torsului tras şi burții ieşite în afară, îşi bălăbănesc brațele în spate. Nici o ținută, nici cealaltă nu pot fi socotite bune, deoarece adevărata aşezare a mâinilor e pe şolduri.

De cele mai multe ori brațele saltă cu coatele întoarse înăuntru, spre trup. Ele trebuie întoarse în sens opus, cu coatele în afară. Dar şi asta trebuie să se facă cu măsură,

deoarece exagerarea vă urâți „ținuta" şi va strica treaba.

Poziția picioarelor nu e mai puțin importantă. Dacă ea nu e justă, atunci, din cauza ei, suferă tot corpul, care devine stângaci, greoi, necioplit.

Femeile au, în majoritatea cazurilor, picioarele întoarse înăuntru de la şolduri şi până la genunchi. Acelaşi lucru se întâmpla şi cu tălpile picioarelor, care se întorc adesea cu călcâiele în afară şi cu degetele înăuntru.

Gimnastică de balet la bare îndreaptă perfect aceste cusururi. Ea întoarce picioarele de la şolduri în afară şi le pune la locul lor. Prin asta ele devin mai zvelte. O bună aşezare a picioarelor la şolduri are influență şi asupra tălpilor, şi asupra călcâielor care se alătură, pe când vârfurile se

depărtează în părți opuse, aşa cum trebuie să fie poziția justă a picioarelor. La'aceasta contribuie nu numai exercițiile la bare, ci şi multe alte exerciții de dans. Ele se bazează pe diferite „poziții" şi „paşi", care singure cer ca picioarele să fie răsucite din şolduri şi tălpile să fie aşezate corect.

Vă recomand în acelaşi scop încă un mijloc cu caracter intern, cum s-ar spune, pentru uzul frecvent, zilnic. E extrem de simplu. întoarceți cât puteți mai tare talpa piciorului stâng cu degetele în afară. După aceea puneți în fața ei, lipită de ea, talpa piciorului drept, tot cât se poate de întors cu degetele în afară. Degetele de la piciorul drept trebui: să se atingă de călcâiul piciorului stâng, iar degetele piciorului stâng trebuie să fie lipite de călcâiul piciorului drept. La început va trebui să vă sprijiniți de un scaun, ca să nu cădeți, să îndoiți tare genunchii şi tot trupul. Căutați, pe cât e posibil, să vă îndreptați atât picioarele, cât şi corpul. Această îndreptare vă va obliga picioarele să se întoarcă în afară de la şolduri. La început tălpile picioarelor se vor îndepărta puțin. Fără asta nu veți izbuti să vă îndreptați. Dar, cu timpul, pe măsură ce vă veți îndrepta picioarele, veți obține poziția indicată de mine. După ce o veți realiza, stați aşa zilnic şi de cât mai multe ori pe zi, atât timp cât veți avea răbdare şi putere. Cu cât veți sta mai mult, cu atât vi se vor întoarce picioarele din şolduri şi din călcâie mai bine şi mai repede.

Formarea extremităților picioarelor şi brațelor, a mâinilor şi a degetelor are o importanță tot atât de mare atât pentru plastică, cât şi pentru expresivitatea trupului. Exercițiile de balet şi de dans pot să ne aducă un serviciu şi în acest domeniu. Tălpile şi degetele picioarelor sunt foarte elocvente şi expresive în timpul dansului. Ele execută contururile cele mai complexe lunecând pe podea la diferiți pas ', ca o peniță ascuțită pe hârtie. Când degetele picioarelor stau pe pointe[2], îți face impresia că omul îşi ia zborul. Ele moderează impulsurile, dau o mişcare de plutire, sporesc grația, cizelează ritmurile şi accentele dansului. De aceea nu e de mirare că în arta baletului se acordă o mare atenție degetelor picioarelor şi dezvoltării lor. Trebuie să ne folosim de metodele studiate acolo.

După părerea mea chestiunea stă puțin mai rău, în arta baletului, cu mâinile şi cu degetele mâinilor. Mie nu-mi place plastica mâinilor la dansatoare... E manierată, convențională şi sentimentală; în ea există mai mult frumusețe banală, decât frumos autentic. Multe balerine dansează cu mâini moarte parcă, nemişcate sau încordate din pricina sforțării.

De data asta e mai bine să ne adresăm, ca să fim ajutați, şcolii Isa-dorei Dunkan. Acolo o scot mai bine la capăt cu mâinile.

În metodele de educare la balet mai apreciez încă un lucru de mare însemnătate pentru toată dezvoltarea de mai târziu a trupului, pentru plasticitatea lui, pentru ținuta lui generală.

E problema şirei spinării noastre, care se îndoaie în toate părţile, ca o spirală şi trebuie să fie bine fixată de bazin. Şira spinării trebuie să fie ca înşurubată de bazin, în locul unde începe vertebra cea mai de jos. Dacă omul simte că şurubul închipuit ţine bine, partea superioară a trunchiului capătă rezistenţă, centrul de greutate, stabilitate şi o linie dreaptă. Dacă însă, dimpotrivă, şurubul închipuit nu e bine strâns, şira spinării, şi după ea tot trupul, îşi pierd stabilitatea, linia dreaptă, ţinuta, zvelteţea şi o dată cu ele frumuseţea mişcărilor şi plastică.

Acest şurub închipuit, acest centru care ţine şira spinării, are o mare importanţă în arta baletului. Acolo se ştie cum trebuie dezvoHat şi întărit. Folosiţi-vă deci de asta, adoptaţi la dans metodele de dezvoltare, întărire şi aşezare a şirei spinării.

În cazul în care acest şurub se strâmbă, am de asemenea în rezervă o metodă bătrânească pentru îndreptarea lui, o metodă, ca să zic aşa, pentru uzul casnic de fiecare zi.

înainte vreme, guvernantele franceze obligau copiii cu spatele încovoiat să se culce pe o masă tare sau pe podea în aşa fel, încât să se atingă de ele cu ceafă şi cu şira spinării. Copiii stăteau culcaţi' în fiecare zi, ceasuri întregi, în această poziţie, în timp ce guvernanta răbdătoare le citea o carte franţuzească interesantă.

Iată un alt mijloc simplu pentru îndreptarea copiilor care se ţin gîr-boviţi. Trebuiau să-şi îndoaie braţele din coate şi să le tragă spre spate, apoi li se trecea un băţ între braţe şi spate. Căutând să tragă mânile în poziţia lor normală, firește că bastonul era strâns de spate... Bastonul îl apăsă pe copil şi-1 silea să se ţină drept. În poziţia asta, cu bastonul în coate, copiii umblau aproape o zi întreagă sub supravegherea severă a guvernantei şi până la urmă îşi obişnuiau şira spinării să se ţină drept.

În timp ce gimnastica are mişcări precise până la bruschețe, accentuate puternic într-un ritm aproape milităresc, dansurile tind să creeze un ritm lin, larghețe, armonie în gesturi. Ele le desfăşoară, le dau linie, formă, năzuinţă şi zbor.

Mişcările de gimnastică sunt drepte şi liniare, cele de dans sunt complicate şi variate.

Dar largheţa mişcărilor şl formele lor rafinate ajung adesea în domeniul baletului şi al dansului până la proporţii exagerate, până la afectare. Asta nu e bine. Când dansatoarea sau dansatorul trebuie să arate cu mâna, în timpul mimicii, o persoană care intră sau pleacă sau un lucru neînsufleţit, ei nu îndreaptă pur şi simplu mâna în direcţia necesară, ci o duc mai întâi în partea opusă, ca să mărească lărgimea şi mişcarea gestului. Baletiştii, ca şi balerinele, executând mereu mişcări sigure şi largi, caută s-o facă mai frumos, mai pompos şi mai înflorat decât e nevoie, ceea ce creează un balet de efect, fals, sentimental, nefiresc, o exagerare adesea caraghioasă şi caricaturală.

Ca să evitaţi repetarea aceluiaşi fenomen în dramă, trebuie să vă amintesc de un lucru despre care v-am vorbit nu o dată şi anume : pe scenă nu trebuie să existe gest de dragul gestului. De aceea căutaţi să nu-1 faceţi şi veţi evita şi afectarea, şi falsitatea, şi celelalte primejdii.

Dar nenorocirea constă în faptul că ele pot să se furişeze şi în acţiune. Ca s-o ferim, trebuie să aveţi grijă ca acţiunea voastră pe scenă să fie întotdeauna autentică, rodnică şi potrivită cu un scop. Asemenea acţiuni n-au nevoie nici de afectare, nici de sentimentalism, nici de exagerare ca la balet. În faţa unei acţiuni rodnice, conforme unui scop, ele dispar de la sine.

La sfârşitul lecţiei s-a petrecut un incident emoţionant. Trebuie să-1 povestesc, deoarece el prevesteşte cum va fi cursul nou pe care au de gând să-1 introducă în program. Afară de aceasta, lucrul e tipic pentru Rahmanov şi arată devotamentul său

neobişnuit faţă de muncă. Iată ce s-a întâmplat ;

Enumerând lecţiile şi exerciţiile care contribuie la educarea trupului şi aparatului nostru expresiv, Arkadie Nikoiaevici a spus, între altele, că-i lipseşte un profesor care s-ar putea ocupa de mimica feţei şi s-a corectat pe loc :

- Fireşte - a observat ei - mimica nu se poate învăţa, pentru că învăţând-o, se poate ajunge la o grimasă nefirească. Mimica se obţine de la sine, natural, prin intuiţie şi izvorăşte din trăirea interioară. Totuşi ea poate fi ajutată prin exerciţii şi prin dezvoltarea mobilităţii muşchilor feţei. Dar... pentru asta trebuie să cunoşti bine musculatura feţei. Eu nu pot să găsesc un asemenea profesor.

La aceste cuvinte, Rahmanov a răspuns cu înflăcărarea lui obişnuită şi a făgăduit că se va pregăti în scurt timp şi că, dacă va fi nevoie, va studia cadavrele în sala de disecţie, ca să devină cu timpul profesorul cursului de mimică, deocamdată inexistent.

- Uite, atunci vom avea profesorul care ne e necesar şi care se va ocupa la lecţiile de antrenament şi educare şi de exerciţiile pentru dezvoltarea musculaturii voastre faciale.

…anul 19..

Chiar acum m-am întors de la unchiul lui Şustov, unde Paşa m-a dus aproape cu forţa.

Venise la ei un vechi prieten al unchiului, cunoscutul actor V. \ pe care, după cum spunea nepotul, trebuia neapărat să-1 văd şi să-1 observ. A avut dreptate. Am cunoscut astăzi un minunat artist, care vorbeşte cu ochii, cu gura, cu urechile, cu vârful nasului şi al degetelor, prin mişcări şi răsuciri abia perceptibile.

Când descrie aspectul exterior al unui om, forma unui obiect sau un peisaj, zugrăveşte cu o uimitoare expresivitate ce şi cum îl vede el în închipuirea lui. De pildă, descriind interiorul casei prietenului său, un om şi mai gras decât el, povestitorul se transforma parcă în faţa ochilor noştri, ba într-un scrin pântecos, ba într-un dulap mare sau într-un scaun scund. Nu copia obiectele, ci arătă cât de înghesuite erau toate acolo.

Când a început să se strecoare împreună cu prietenul său cel gras printre mobilele închipuite, a zugrăvit imaginea desăvârşită a doi urşi într-un bârlog.

N-a avut nevoie nici măcar să se scoale de pe scaun ca să zugrăvească această scenă. Se clătina numai uşor, stând pe scaun, îndoindu-se şi sugându-şi pântecele gras, şi asta ne dădea iluzia strecurării.

În timpul altei povestiri despre cineva care sărise din tramvai în timpul mersului şi se lovise de un stâlp, noi, ascultătorii, am scos un ţipăt toţi într-un glas, pentru că povestitorul ne făcuse să vedem scena îngrozitoare pe care o descria.

Şi mai uimitoare au fost replicile mute ale musafirului; în vreme ce unchiul lui Şustov ne povestea cum făcuseră amândoi curte aceleiaşi femei, pe când erau tineri.

Unchiul se lăuda cu haz de succesul său ş' arată şi mai hazliu insuccesul lui V.

Acesta tăcea, dar în anumite puncte ale povestirii, în loc să se împotrivească, îşi aruncă ochii asupra celor de lângă el şi a noastră, a tuturor, parcă ne spunea :

- Ce impertinent e ! Minte, iar voi, proştii, îl ascultaţi şH credeţi.

Într-un moment ca asta, grăsunul a închis ochii cuprins de o desperare şi o nerăbdare închipuite, a încremenit cu capul ridicat în sus şi a început să mişte din urechi. Se părea că vrea să alunge cu ele, ca cu nişte mâini, flecăreala nesuferită a prietenului lui.

Alteori, când unchiul lui Şustov se lăuda prea tare, musafirul mişca CU

perfidie vârful nasului, întâi în dreapta, apoi în stânga. Pe urmă a ridicat o sprânceană, pe cealaltă, şi-a zbârcit fruntea, a zâmbit cu buzele lui groase şi 1-a discreditat pe prietenul lui cu această mimică abia perceptibilă, mai elocvent decât cu orice cuvinte.

Im altă ceartă comică, cei doi prieteni îşi disputau ceva unul altuia, fără cuvinte, numai cu degetele. Se vedea că era vorba de o aventură de dragoste şi că se acuzau unul pe altul.

La început, musafirul cu multă gravitate a ridicat amenințător degetul arătător, exprimând prin asta mustrare.

Şustov a răspuns la fel, numai că nu cu arătătorul, ci cu degetul mic. Dacă primul gest exprima amenințare, celălalt însemna ironie.

Când, la urma urmelor, grăsunul 1-a amenințat pe unchi cu degetul cel mare al labei sale enorme, noi am simțit în acest gest o ultimă avertizare.

Discuția a decurs mai departe cu ajutorul palmelor. Ele zugrăveau episoade întregi din trecutul lor. Unul dintre ei se furişa şi se ascundea undeva. În acest timp, celălalt îl căuta, îl găsea şi-1 bătea. După asta, primul fugea, iar al doilea îl urmărea şi-1 ajungea. Toate acestea se sfîr-şeau iar cu mustrările dinainte, cu ironie şi avertismente, toate exprimate numai cu degetele.

După masă, la cafea, unchiul 1-a pus pe musafirul lui să ne arate renumitul său număr „Furtuna"', pe care-1 juca admirabil nu numai cu pitoresc, dar şi cu conținut psihologic, dacă se poate spune aşa, folosindu-se numai de mimică şi de cehi.

IV
PLASTICĂ

…anul 19..

Începând de astăzi s-a introdus, paralel cu gimnastica ritmică, cursul de plastică pe care-1 ține Xenia Petrovna Sonova.

Lecția a avut loc în foaierul teatrului. Torțov a fost de față şi a condus-o.

- Trebuie să vă purtați foarte conştiincios față de acest curs nou, a spus el.

Eu acord cursului de plastică o mare importanță. De obicei se socoteşte că trebuie să-1 țină un profesor de dans, de tip obişnuit, meşteşugăresc, că arta coregrafică, cu metodele ei banale şi pas-i ei, ar reprezenta acea plastică de care avem nevoie şi noi, actorii de dramă.

Aşa să fie oare ?

Iată, de pildă, sunt multe balerine care dau din mînuțe când dansează, arătând spectatorilor atitudinile şi „gesturile" lor şi admirându-se singure. Ele au nevoie de mişcări şi de plastică de dragul mişcărilor şi a plasticii însăşi. Ele studiază dansul lor ca pas, independent de conținutul lui şi creează o formă lipsită d.e esență.

Are nevoie artistul de drama de o asemenea acțiune plastică exterioară, lipsită de conținut ?

Afară de aceasta, aduceți-vă aminte cum arată slujitoarele Terpsihorei dincolo de scenă, cum se îmbracă ele acasă. Umblă oare aşa cum ne cere nouă arta noastră ? Grația lor specifică şi zvelțeța lor nefirească sunt oare utile pentru scopurile noastre creatoare ?

Noi cunoaştem şi unii actori dramatici care au nevoie de plastică numai ca să cucerească inimile admiratoarelor. Aceşti actori îşi croiesc atitudini din flexiunile frumoase ale trupului lor ; conturează cu mâinile în aer linii de mişcări concepute exterior. Aceste „gesturi" pornesc din umeri, din şolduri, din şira spinării; ele se

desfăşoară superficial de-a lungul mâinilor, picioarelor, întregului lor trup şi se întorc înapoi spre punctul de pornire, fără să fi săvârşit nici un fel de acţiune creatoare rodnică, fără să aducă cu ele o stimulare interioară spre acţiune, o tendinţă de a îndeplini o ternă.

O mişcare 'de felul acesta aleargă, aşa cum aleargă comisionarii care duc scrisori, fără să se intereseze de conţinutul lor.

Chiar dacă aceste gesturi sunt plastice, totuşi ele sunt tot atât de goale şi de lipsite de sens ca fi mişcarea minutelor dansatoarelor, făcută numai de dragul frumuseţii. N-avem nevoie nici de metode de balet, nici de atitudini actoriceşti, nici de gesturi teatrale care pornesc pe o linie exterioară superficială. Ele nu vor reda viaţa spiritului omenesc a lui Othello, Hamlet, Ceaţki şi Hlestakov.

E mai bine să căutăm să ne însuşim aceste convenţii actoriceşti - atitudini şi gesturi - pentru a îndeplini o temă vie, pentru a scoate la iveală trăirea interioară. Atunci gestul va înceta să fie gest şi se va transforma într-o acţiune autentică, rodnică şi conformă unui scop.

Noi avem nevoie de mişcări simple, expresive, cu conţinut. Unde să le căutăm deci ?

Există şi dansatoare, şi artişti dramatici de altă structură decât primii. Ei şi-au elaborat, o dată şi pentru totdeauna, o plastică proprie şi nu se mai gândesc la acest capitol al acţiunii fizice. Plastica a devenit însuşirea, firea, a doua lor natură. Asemenea actori şi dansatori nu dansează, nu joacă, ci acţionează, şi nu pot să acţioneze altfel decât plistic.

Dacă ar fi atenţi la senzaţiile lor, atunci ar simţi în ei o energie care izvorăşte din ascunzişuri adânci, din inimă chiar. Ea trece prin tot trupul şi nu e goală, ci plină de emoţii, de dorinţe, de teme care o împing pe linia interioară, pentru stimularea unei mişcări sau a alteia.

Energia încălzită de sentiment, plină de voinţă, îndrumată de inteligenţă conduce cu siguranţă şi cu mândrie, ca un ambasador car.$_{e}$ are o misiune importantă. Această energie se manifestă într-o acţiune conştientă, trăită, plină de conţinut, rodnică, care nu se poate săvârşi oricum, mecanic, ci trebuie să se îndeplinească în concordanţă cu excitaţiile sufleteşti.

Energia, circulând prin reţeaua sistemului muscular şi iritând centrele interioare de mişcare, provoacă acţiunea exterioară.

Energia nu trece numai prin mâini, prin şira spinării, prin gât, dar şi prin picioare. Ea stimulează acţiunea muşchilor picioarelor şi mersul, care are o importanţă extraordinară pe scenă.

Se naşte întrebarea : oare mersul pe scenă e deosebit, nu e la fel cu cel din viaţă ?

Nu, nu e la fel cu cel din viaţă, tocmai pentru că în viaţă noi toţi nu umblăm bine, în timp ce mersul scenic trebuie să fie aşa cum 1-a creat natura, după toate legile ei. în asta constă greutatea lui principală.

Oamenii pe care natura i-a lipsit de un mers frumos, firesc şi care nu ştiu să-1 dezvolte când se urcă pe scenă recurg la tot felul de şiretlicuri posibile, ca să-şi ascundă cusurul. Pentru asta ei învaţă să meargă într-un fel deosebit, nefiresc, solemn, de reprezentaţie. Ei nu umblă pe scenă, ci defilează. Totuşi acest umblet teatral, actoricesc nu trebuie să fie confundat cu mersul, scenic, bazat pe legile fireşti ale naturii.

Să vorbim deci despre mersul scenic, despre procedeele de a-1 forma, pentru ca să alungăm, o dată pentru totdeauna, de pe scenă, mersul pompos, actoricesc, teatral, obişnuit acum în teatre.

Cu alte cuvinte, haideți să învățăm din nou să umblăm atât pe scenă, cât şi în viață...

Arkadie Nikolaevici nu-şi isprăvise bine expunerea, că Veliaminova a şi sărit de la locul ei şi a trecut pe lângă el, fălindu-se cu mersul ei, pe care se vedea că îl socoteşte model.

- Da !... a rostit prelung şi semnificativ Arkadie Nikolaevici privându-i fix picioruşele. - Chinezoaicele, cu ajutorul unor încălțăminte strâmte, prefac talpa omenească într-o copită de vacă. Dar doamnele din zilele noastre ce fac ? Sunt oare ele departe de chinezi, când desfigurează cel mai complicat, cel mai minunat aparat al trupului nostru - picioa rele omeneşti, la care talpa joacă un rol atât de important ? Ce barbarie, mai ales pentru femei, pentru actrițe! Un mers frumos constituie una dintre cele mai fermecătoare grații, şi asta se sacrifică modei prosteşti, tocurilor absurde.

Le rog dinainte pe toate drăguțele noastre doamne să vină la cursul de plastică cu o încălțăminte cu tocuri joase sau, şi mai bine, fără tocuri. Garderoba noastră teatrală le va pune la dispoziție toate cele necesare pentru asta...

După Veliaminova, a umblat Veselovski, lăudându-se cu pasul lui uşor. Ar fi mai just să spunem că el nu calcă, ci zbura.

- Dacă la Veliaminova tălpile şi degetele nu-şi îndeplinesc funcția, în schimb la dumneata ele sunt prea sârguincioase, i-a spus Arkadie Niko laevici. Dar asta nu e o nenorocire. Greu e să dezvolți talpă, dar s-o linişteşti e incomparabil mai uşor. Nu-mi fac eu griji pentru dumneata.

Lui Puşcin, care a trecut greoi, legănându-se pe lângă Arkadie Nikolaevici, acesta i-a spus :

- Dacă n-ai mai fi putut să îndoi un genunchi, din pricina unei răni sau a unei boli, ai fi alergat pe la toți doctorii să-ți redea mobilitatea necesară a piciorului. De ce acum, când amândoi genunchii îți sunt aproape atrofiați, eşti atât de indiferent față de acest neajuns ? Şi cu toate astea, mişcarea genunchilor are o imensă însemnătate pentru umblat. Nu se poate merge cu picioare țepene!

La Govorkov s-a constatat o insuficiență mobilitate a şirei spinării, care participă şi ea la mers şi joacă un mare rol.

Lui Şustov, Arkadie Nikolaevici i-a propus să-şi ungă şoldurile, care ar fi parcă ruginite şi uzate. Asta le împiedică să arunce piciorul înainte în măsura cuvenită, ceea ce îi micşorează pasul şi-1 face neproporționat față de statura omenească.

La Dîmkova, se vădeşte țipător un cusur propriu femeilor. Picioarele ei, începând de la şolduri şi până la genunchi, sunt întoarse înăuntru. Ele trebuie întoarse de la şolduri în afară cu ajutorul gimnasticii la bară.

Tălpile Maloletkovei sunt îndreptate înăuntru, în aşa fel încât degetele picioarelor aproape se întâlnesc.

Tălpile lui Umnovîh însă, dimpotrivă, sunt prea întoarse în afară.

Mie, mi-a găsit Torțov o lipsă de ritm în mişcările picioarelor.

- Dumneata umbli aşa cum vorbesc unii oameni din Sud : unele cuvinte le spun prea rar, iar altele, dintr-o dată, nu se ştie de ce şi pe neaşteptate, prea repede, parcă ar răsturna boabe de mazăre. Aşa e şi cu umbletul dumitale. Faci întâi o grupă de paşi măsurați, apoi, brusc, picioarele încep să-ți sară sau să calce cu paşi mărunți. Există la dum

neața o lipsă de cadența În umblet, aşa cum se întâmpla unei inimi bolnave.

După ce mersul ne-a fost examinat şi neam dat seama de cusururile proprii, ca şi de ale altora, n-am mai ştiut cum să umblăm. Trebuia, ca nişte copii mici, să învățăm din nou această artă grea şi importantă.

Ca să ne ajute în această muncă, Torțov a început să ne explice construcția piciorului omenesc şi principiile unui umblet just.

- Nu e nevoie să ,fii atât actor, cât inginer şi mecanic, ca să înțelegi şi să prețuieşti până la capăt rolul şi acțiunea aparatului nostru de mers,

ne-a spus el, drept introducere.

Picioarele omeneşti, a urmat el, de la bazin şi până la talpă, ne amintesc mersul lin al trenului expres. Datorită unui resort multiplu de pistoane care lovesc sacadat în toate direcțiile, partea de sus a trenului, cea în care stau pasagerii, rămâne apro.ape nemişcată, chiar când el aleargă cu o iuțeală turbată şi se zdruncină în toate părțile. Acelaşi lucru trebuie să se petreacă la mersul omenesc sau la fugă. În acele momente, partea superioară a trunchiului, cu coşul pieptului, umerii, gâtul şi capul, trebuie să rămână nezdruncinată, liniştită şi complet liberă în mişcările ei, ca un pasager în clasa întâi, într-un compartiment confortabil. La asta contribuie, înainte de toate, şira spinării.

Funcțiunea ei e, ca şi aceea a unei spirale, de a se îndoi în toate direcțiile la cea mai mică mişcare, pentru ca să respecte echilibrul umerilor şi al capului, care, în măsura posibilității, trebuie să rămână liniştite, fără să se zguduie de loc. Şoldurile, genunchii, gleznele şi toate încheieturile degetelor de la picioare îndeplinesc rolul resortului care, ca şi la tren, se găseşte în partea inferioară a trupului nostru. Funcțiunea lor e să modereze zguduiturile la mers şi la fugă, la înclinarea trupului înainte, înapoi, la dreapta, la stânga sau, cum s-ar spune, a mişcărilor asemănătoare cu clătinarea unei corăbii în tangaj şi în ruliu.

Ele au şi o altă funcțiune : înaintarea corpului pe care îl poartă. Asta se face aşa ca trupul, tot asemeni trenului, să plutească egal, în măsura posibilităților, pe o linie orizontală, fără scoborîri sau ridicări mari.

Vorbind despre un asemenea fel de mers sau de fugă, îmi amintesc de o întâmplare care m-a uimit. O dată observam nişte soldați în marş. Piepturile, umerii şi capetele lor se vedeau deasupra gardului care ne despărțea. Se părea că nu merg, ci lunecă pe patine sau pe schiuri, pe o suprafață complet netedă. Aveai senzația unei lunecări, nu a ridicării pasului de sus în jos.

Lucrul se petrecea aşa pentru că toate resorturile corespunzătoare de la şolduri, genunchi, glezne şi degetele picioarelor îşi îndeplineau minunat funcțiunea. Datorită acestui fapt, şi partea superioară a trupului plutea parcă deasupra gardului, pe o linie orizontală, fără şovăiri verticale.

Pentru ca să ne dăm seama mai clar de rostul picioarelor şi a părților lor componente care îndeplinesc funcțiunea resortului la vagon, am să vă spun câteva cuvinte despre fiecare dintre ele.

O să încep cu partea superioară, adică cu şoldurile şi bazinul. Ele au o funcțiune dublă : în primul rând, ca şi şira spinării, funcția de a modera zdruncinăturile laterale şi legănarea trupului la dreapta şi la stânga în^ timpul mersului ; în al doilea rând, de a arunca înainte piciorul când se face un pas.

Această mişcare trebuie să se producă larg şi liber, potrivit cu statura respectivă, cu lungimea piciorului, cu mărimea pasului, cu iuțeala dorită, cu tempo-ul şi caracterul mersului.

Cu cât piciorul e mai bine aruncat înainte din şold, cu cât rămânem în urmă mai liberi şi mai uşori, cu atât mai mare va deveni pasul şi mai iute înaintarea. Această aruncare din şolduri a picioarelor, atât înainte cât şi înapoi, nu trebuie să depindă de loc de trup. Cu toate acestea, ultimul caută adesea să ia parte la înaintare cu ajutorul înclinării înainte şi înapoi, pentru intensificarea inerţiei mişcării progresive, care trebuie să fie produsă exclusiv numai de către picioare,

Asta cere exerciţii speciale pentru dezvoltarea pasului, pentru o liberă şi largă aruncare înainte, din şolduri, a piciorului.

Iată un asemenea exerciţiu : Sculaţi-vă şi rezemaţi-vă ba cu umărul şi cu şoldul drept, ba cu cel sting, de o coloană sau de pervazul uşii. E nevoie de acest sprijin, pentru că trupul să-şi păstreze invariabil poziţia verticală şi să nu se poată înclina nici înainte, nici înapoi, nici la dreapta, nici la stînga. întărind prin acest procedeu poziţia verticală a trupului.

staţi ferm pe piciorul care se lipeşte de coloană sau de uşă. Ridicaţi-vă uşor pe vârfuri şi aruncaţi celălalt picior când înainte, când înapoi, ţinîn-du-1 drept, fără să-1 îndoiţi din genunchi. Căutaţi ca mişcarea piciorului să se facă, atât înainte cât şi înapoi, într-un unghi drept. Această gimnastică trebuie să se facă la început numai de câteva ori şi într-un tempo rar, iar apoi de mai multe ori, ca să exersiaţi muşchii corespunzători. Fireşte că nu trebuie să ajungeţi la limită dintr-o dată, ci treptat, sistematic.

După ce veţi face acest exerciţiu eu un picior, să zicem cu cel drept, întoarceţi-vă, rezemaţi-vă de coloană sau de uşă cu cealaltă parte a trupului, şi faceţi acelaşi exerciţiu cu piciorul stâng.

Băgaţi de seamă, atât în primul caz cât şi în al doilea, ca, atunci când aruncaţi picioarele, talpa să nu rămână în unghi drept, ci să se întindă şi ca în direcţia mişcării.

în timpul mersului, aşa cum s-a mai spus, şoldurile ba se lasă în jos, ba se ridică în sus. În clipa în care se ridică şoldul drept (la aruncarea înainte a piciorului drept), şoldul stâng se lasă în jos o dată cu rămânerea piciorului stâng înapoi. În articulaţiile şoldurilor se simte în timpul ăsta o mişcare de rotaţie.

După bazin, resorturile care urmează sunt genunchii. Aşa cum s-a mai spus, au şi ei o funcţiune dublă : pe de o parte să mişte trupul înainte, iar pe de alta să tempereze salturile şi zdruncinăturile verticale pricinuite de trecerea greutăţii corpului de pe un picior pe altul. În acest moment, unul din picioare, cel care ia greutatea asupra lui, e puţin îndoit din genunchi, atât cât e necesar pentru echilibrul umerilor şi al capului. După ce şoldul şi-a îndeplinit până la capăt funcţia lui de a deplasa trunchiul înainte şi de a reglementa echilibrul, vine rândul genunchilor, care se îndreaptă şi prin asta împing mai departe înainte trupul pe care-1 poartă.

Al treilea fel de resort - de fapt nu e unul singur, ci o grupă întreagă de resorturi care moderează mişcarea şi în acelaşi-timp deplasează trupul - este alcătuit din glezne, tălpi şi toate încheieturile degetelor picioarelor. Acesta e un aparat foarte complicat, ingenios şi însemnat pentru mers, asupra căruia ţin să vă atrag atenţia în chip special.

îndoirea picioarelor la glezne, ca şi la genunchi, ajută la deplasarea mai departe a corpului.

Tălpile şi, mai ales, degetele participă nu numai la această acţiune, dar au şi altă funcţie. Ele moderează zguduiturile în timpul mişcării. Importanţa lor, atât în prima acţiune, cât şi în a doua, e foarte mare.

Există trei metode de a se folosi de aparatul tălpilor şi degetelor picioarelor. De aici trei feluri de mersuri.

Primul este de a călca, înainte de toate, pe călcâie.

Al doilea de a călca pe toată talpa.

Al treilea, aşa-numitul umblet grec â la Isadora Dunkan ', calcă înainte de toate pe degete, ca apoi mişcarea să se desfăşoare spre talpă până la călcâi şi înapoi de la talpă la degete, şi mai departe, în sus, pe picior.

Am să vorbesc deocamdată despre primul fel de mers, cel mai frecvent, pe călcâie. La acest umblet, cum s-a mai spus, călcâiul ia primul asupra lui greutatea trupului şi transmite mişcarea pe toată talpă, până la degete. Acestea nu se îndoaie de loc sub ea, ci, dimpotrivă, parcă se înfig în părnînt ca ghearele animalelor.

Pe măsură ce greutatea trupului începe să apese şi lunecă prin toate încheieturile degetelor, ele se îndreaptă şi prin asta se desprind de părnînt, până când, în sfârşit, mişcarea ajunge până la capătul primului deget al piciorului. Tot trupul se reazemă pe el un timp oarecare, ca pe poMe-le dansatoarelor, fără să-şi întrerupă mişcarea continuă, datorită inerţiei. Grupa inferioară a resortului, de la glezne până la capătul primului deget, joacă aici un rol foarte mare şi important. Ca să vă arăt influenţa degetelor la mărimea pasului şi la iuţeală deplasării, o să vă dau un exemplu din experienţa mea proprie.

Când merg spre casă sau spre teatru şi degetele picioarelor îşi îndeplinesc munca deplin şi până la capăt, dacă merg cu o iuţeală egală, ajung la ţinta mersului meu cu cinci sau cu şapte minute mai repede decât atunci când merg fără participarea cuvenită în muncă a degetelor picioarelor şi a tălpilor, care îşi transmit una alteia mişcarea. Important e ca degetele, cum s-ar spune, „să ducă" pasul până la capăt.

Degetele moderează zdruncinăturile şi au şi aici o imensă însemnătate. Rolul lor e deosebit de important în momentul cel mai greu, la umbletul lunecos, atunci când zdruncinăturile verticale, nedorite în umblet, pot să se manifeste cu cea mai mare forţă, adică în momentul în care greutatea trupului trece de pe un picior pe altul. Acest stadiu de trecere e cel maî primejdios în mişcarea lunecoasă. În acel moment totul depinde de degetele picioarelor (şi mai ales de primul deget), care pot mai mult decât alte resorturi să atenueze deplasarea greutăţii trupului, prin acţiunea de amortizare, a extremităţilor.

Am căutat să vă zugrăvesc funcţiunile tuturor părţilor componente ale picioarelor şl pentru asta am examinat separat acţiunea fiecăreia dintre ele. Dar, de fapt, toate aceste părţi nu lucrează separat, ci simultan, într-o colaborare deplină şi amicală, într-o corelaţie şi dependenţa strânsă a unuia faţă de celălalt. Aşa, de pildă, în momentul deplasării corpului de pe un picior pe altul, în al -doilea stadiu de deplasare a trupului înainte, cât şi în al treilea moment de îndepărtare şi transmitere a greutăţii pe celălalt picior, toate părţile mobile ale aparatului piciorului participă într-o acţiune reciprocă, într-o măsură sau în alta. Nu e cu putinţă să zugrăveşti în scris toate aceste relaţii reciproce şi ajutorul lor reciproc. Ele trebuie căutate în voi cu ajutorul propriilor voastre senzaţii în timpul mişcării. Eu pot numai să vă fac o schemă a muncii minunatului şi complicatului aparat mobil al piciorului...

După explicaţiile pe care ni le-a dat Arkadie Nikolaevici, toţi elevii au început să umble mult mai prost decât înainte, nici după deprinderea veche, nici după cea nouă. Totuşi, Arkadie Nikolaevici a observat la mine unele progrese, dar a adăugat pe loc :

- Da, umerii şi capul dumitale se feresc de zdruncin. Da, dumneata luneci, dar numai pe pământ, nu zbori prin aer. De aceea umbletul dumitale seamănă mai mult a lunecare, a târâre. Dumneata umbli ca chelnerii din restaurante, care se tem să nu verse farfuriile cu supă sau tăvile cu mâncare şi sosuri. Ei îşi feresc de clătinare şi de zguduituri trupul, mâinile şi împreună cu ele şi tava.

Totuşi, lunecarea în umblet e bună, dar numai până la un anumit punct. Dacă ea trece însă limitele, atunci apare exagerarea, vulgaritatea pe care o cunoaştem la chelnerii din restaurante. E nevoie de o anumită balansare a trupului de sus în jos. Umerii, capul şi trunchiul trebuie să plutească în aer, dar nu într-o linie absolut dreaptă, ci uşor ondulată.

Umbletul nu trebuie să fie asemănător cu o târâre, ci trebuie să semene cu un zbor.

L-am rugat să-mi explice diferența între una şi alta.

Am înțeles că în umbletul târâtor, atunci când trupul se deplasează de pe un picior pe altul, de pe cel drept pe cel stîng, primul picior îşi termină funcțiunea în acelaşi moment în care al doilea şi-o începe. Cu alte cuvinte, piciorul stâng transmite greutatea trupului, iar cel drept o primeşte în acelaşi timp. În felul acesta, într-un umblet lunecos, târâtor nu există un moment în care trupul să pară că zboară în aer, sprijinindu-se numai pe primul deget al piciorului, care duce până la capăt linia mişcării sortită lui. În umbletul asemănător zborului însă există un moment în timpul căruia omul parcă se desprinde pentru o clipă de pământ, ca dansatoare pe pointt După acest avânt aerian de o clipă, urmează o coborâre lină, nesimțită, fără zdruncinături şi greutatea trupului e trecută de pe un picior pe altul.

Arkadie Nikolaevici dă acestor două momente - de zbor şi de trecere lunecoasă de pe un picior pe altul - o importanță foarte mare : datorită lor,, umbletul omenesc capătă uşurință, ritm, continuitate, zbor, grație.

Totuşi nu e atât de simplu, cum s-ar părea, să zbori în mers.

În primul rând e greu să prinzi chiar momentul de zbor. Dar, din fericire, eu am şi izbutit s-o fac. Atunci Torțov a început să mă necăjească, spu-nîndu-mi că fac un salt în linie verticală.

- Dar cum să-ți iei zborul fără asta ?

- Nu trebuie să zbori în sus, ci înainte, pe linie orizontală. Afară de asta, Arkadie Nikolaevici cere să nu existe nici oprire, nici încetinire în mişcarea progresivă a trupului. Zborul înainte nu trebuie să se întrerupă nici o clipă. Stând pe vârful primului deget al piciorului, trebuie să continui, conform inerției, să te mişti înainte în acelaşi tempo cu care ai început pasul. Un asemenea umblet zboară deasupra ipămîntului, nu se ridică dintr-o dată în sus, pe linie verticală, ci pluteşte pe linie orizontală, * înainte, mereu .înainte, desprinzându-se pe nesimțite de pământ, ca un aeroplan în primul minut de decolare, şi coboară tot atât de lin ca şi el, fără să salte în sus şi în jos. Mişcarea orizontală înainte dă o linie puțin sinuoasă, ondulată, iar salturile în sus şi căderea în jos pe linie verticală dau umbletului o linie strâmba, de zig-zag, stângace.

Dacă azi ar fi intrat în clasa noastră o persoană străină, ar fi crezut că a nimerit într-un spital, în salonul paraliticilor. Toți elevii îşi mişcau picioarele cu multă gravitate, cu atenția Îndreptată asupra muşchilor, de parcă ar fi avut de rezolvat o problemă grea. Parcă li se încurcaseră centrele de mişcare; ceea ce se făcea înainte instinctiv şi mecanic, cerea acum intervenția conştiinței, care s-a dovedit a fi puțin cunoscătoare în problemele anatomiei şi ale sistemului de mişcare a muşchilor. Parcă nu trăgeau de sforicică de care trebuia şi, din pricina asta, rezultau mişcări neaşteptate, ca ale marionetelor cărora li s-au încurcat sforile.

În schimb, datorită atenției încordate cu care ne urmăream mişcările, a trebuit să apreciem toată subtilitatea şi complexitatea mecanismului piciorului nostru.

Cât de legate şi de înlănțuite sunt toate una de alta !

Torțov ne-a rugat să ducem pasul ptnă la capăt.

Sub supravegherea directă a lui Arkadie Nikolaevici şi conform indicaţiilor lui, ne-am mişcat încet, pas cu pas, urmărindu-ne senzaţiile.

Torţov, cu un bastonaş în mină, indica în fiecare moment în ce loc se petrecea încordarea musculară la piciorul meu drept.

În acelaşi timp, de cealaltă parte, Ivan Platonovici venea după mine, indicând, cu un alt bastonaş, aceeaşi mişcare de încordare musculară la piciorul meu stâng.

- Uită-te - a spus Arkadie Nikolaevici - în timp ce bastonaşul meu lunecă în sus pe piciorul dumitale drept, care e întins înainte şi primeşte asupra sa greutatea trupului, bastonaşul lui Ivan Platonovici alunecă în jos pe piciorul dumitale stîng, care trece greutatea asupra piciorului drept şi împinge trupul spre el. Şi uite că acum are loc o mişcare inversă a bastonaşului: al meu lunecă în jos, iar bastonaşul lui Ivan Platonovici lunecă în sus. Observi oare că această mişcare a baştonaşelor, care alternează de la degetele picioarelor spre şold şi de la şold spre degete, se face la amândouă picioarele într-o ordine inversă şi într-o direcţie contrarie, adică atunci când bastonaşul de pe piciorul stâng lunecă în jos, bastonaşul meu de pe piciorul drept, lunecă în sus, şi, invers, când al meu coboară, bastonaşul lui Ivan Platonovici se ridică ? Aşa se mişcă pistoanele într-o maşină cu aburi de tip vertical. Observaţi oare cum îndoirile şi întinderile în articulaţii alternează, unele cu altele în ordine consecventă de sus în jos şi de jos în sus ?

Dacă ar exista un al treilea bastonaş, atunci s-ar putea arăta cu el cum o iparte de energie se urcă în sus de-a lungul şirei spinării, moderînd zdruncinăturile şi păstrând echilibrul. După ce îşi isprăveşte lucrul, încordarea şirei spinării coboară din nou în şolduri şi mai jos, către degete, de unde a venit. Observaţi încă un amănunt ? a explicat mai departe Arkadie Nikolaevici. Când bastonaşele mişcătoare se urcă spre şolduri, atunci se petrece o oprire de o secundă, în timpul căreia bastonaşele noastre se învîr-tesc acolo unde se află articulaţiile şi pe urmă coboară ,în jos.

~ Da, observăm, am spus noi. Ce înseamnă această rotire a bas-tonaşelofl ?

- Cum, voi singuri nu simţiţi această rotire în şolduri ? Acolo parcă se răsuceşte ceva, înainte de a se lasă în jos.

Asta îmi aduce aminte de roată cu ajutorul căreia locomotiva, care a ajuns la staţia finală, se răsuceşte în loc ca să pornească înapoi.

Şi în şoldurile noastre există un cerc de rotire asemănător, a cărui mişcare o simt.

încă o observaţie: nu simţiţi cât de dibaci lucrează şoldurile noastre în momentul primirii şi transmiterii încordării care vine şi pleacă ?

Ele, ca şi regulatorul maşinii cu aburi, produc balansul care moderează zdruncinăturile în momentele primejdioase. În acest timp şoldurile se mişcă de sus în jos şi de jos în sus.

*

Astăzi, când mergeam pe stradă, în drum spre casă, trecătorii mă socoteau probabil beat sau anormal.

învăţăm să umblu.

Cât e de greu !

Momentul deplasării greutăţii trupului de pe un picior pe altul e cel mai complicat.

Apropiindu-mă de casă, la capătul drumului am izbutit parcă să suprim zguduitura la deplasarea trupului de pe un picior pe altul, adică de la degetele piciorului drept la călcâiul celui stîng şi invers (după ce mişcarea s-a transmis prin toată talpa piciorului stâng) de la degetele piciorului stâng la călcâiul piciorului drept. Afară de asta,

am înțeles din propriile mele senzații că plutirea şi continuitatea mişcării în linie orizontală depinde de acțiunea comună a tuturor resorturilor şi arcurilor picioarelor, de buna corespondență a şoldurilor, genunchilor, gleznelor, călcâielor şi degetelor.

M-am oprit, ca de obicei, în fața monumentului lui Gogol, să mai răsuflu. M-am aşezat pe o bancă, am început să observ trecătorii, să le controlez umbletul, şi ce să vezi ? Nici unul dintre cei ce au trecut pe lângă mine nu ducea mişcarea până la capătul degetelor picioarelor şi nu rămî-nea nici a suta parte dintr-o secundă în aer, pe un deget. Numai la o singură fetiță mică am observat un mers care zbura şi nu se târa, aşa cum era mersul tuturor celorlalți, fără excepție.

Da ! Torțov are dreptate afirmând că oamenii nu ştiu să se folosească de minunatul aparat al piciorului lor.

Trebuie să învăț. Trebuie să învăț totul de la început: să umblu, să vorbesc, să privesc, să acționez.

înainte, când se întâmpla ca Arkadie Nikolaevici să afirme acest lucru, eu zâmbeam în sinea mea, crezând că se exprimă aşa pentru a fi mai convingător. Dar acum am învățat să înțeleg sensul adevărat al cuvintelor lui, ca pe un program al muncii de formare a calităților fizice.

A recunoaşte asta, înseamnă a face jumătate din treabă.

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici a fost din nou la lecția de plastică. Şi iată ce ne-a spus :

- Mişcarea şi acțiunea care se nasc în ascunzişurile sufletului şi se dezvoltă pe linie interioară sunt necesare adevăraților artişti dramatici, din balet şi din alte arte scenice şi plastice.

Numai asemenea mişcări ne sunt utile pentru întruchiparea artistică a vieții spiritului omenesc a rolului.

Numai prin trăirea interioară a mişcării poți să înveți s-o înțelegi şi s-o simți.

Cum să obții toate astea ?

La această întrebare, o să vă ajute Xenia Petrovna.

Arkadie Nikolaevici a lăsat-o pe ea un timp să conducă lecția.

- Uitați-vă - ne-a spus Sonova - am puțin mercur în mâna asta şi uite că-1 torn încetişor în cealaltă mână, în degetul arătător al mâinii drepte. În vârful degetului.

Spunând aceste cuvinte, ea s-a prefăcut că introduce mercurul imaginar înăuntrul degetului, în muşchii motrici.

Vărsați-1 acum mai departe, în tot trupul, ne-a cerut ea. Fără să vă grăbiți ! Treptat ! La început prin încheieturile degetelor, acum îndrep-tați-le ca să lase să treacă mercurul prin mână, prin încheietura ei, apoi, mai departe, prin braț, spre cot. A ajuns ? A trecut ? O simțiți clar ? Nu vă grăbiți s-o simțiți ! Perfect! Acum, fără grabă, treceți-1 mai departe cu atenție, prin braț, spre umăr ! Aşa e bine! Minunat. Iată că toată mâna s-a desfăşurat, s-a îndreptat şi s-a ridicat în sus cu toate încheieturile şi îndoiturile ei. Acum vărsați mercurul în direcția inversă. Nu, nu, nu aşa, în nici un caz ! De ce să lăsați în jos tot brațul dintr-o dată, ca pe un băț ? Aşa faceți mercurul să alunece în vârful degetului şi să se verse pe jos... Faceți-1 să lunece încet, încet ! La început de la umăr spre cot. îndoiți, îndoiți cotul ! Aşa ! Dar deocamdată nu lăsați în jos cealaltă parte a brațului. Pentru nimic în lume, pentru că vărsați tot mercurul. Aşa. Acum să mergem mai departe. Vărsați mercurul de la cot spre încheietura mâinii. Nu dintr-o dată, nu dintr-o dată ! Urmăriți atent atent. De ce ați lăsat mîna în jos ? Țineți-o în sus, că altfel se varsă mercurul ! încet, încet! Perfect! Acum turnați cu prudență, ca să nu-1 vărsați, înce-pînd

de la mână, în ordine, spre cele mai apropiate încheieturi ale degetelor. Aşa, lăsaţi-le mai jos, mai jos. încetişor. Aşa. Ultima îndoire. Tot braţul e coborât şi mercurul s-a vărsat.

Acum o să vă torn mercur în creştetul capului, s-a adresat ea lui Şustov. Iar dumneata să-1 faci să lunece în jos prin gât, prin toate vertebrele şirei spinării, prin bazin, prin piciorul drept şi înapoi până la bazin ; să treci mercurul mai departe în piciorul stâng până la degetul mare şi înapoi, în sus, în bazin. De acolo prin vertebre, în sus, spre gât şi, în sfârşit, prin gât şi cap, în creştet...

Noi am făcut să lunece în noi mercurul imaginar până la degetele picioarelor şi ale mâinilor, până în umeri, până în coate, până în genunchi, până la nas, până la bărbie, până în creştet şi l-am dat afară.

Am simţit oare trecerea acestei mişcări prin sistemul nostru musculari sau doar ne-am închipuit că simţim înăuntrul nostru lunecarea mercurului imaginar?

Profesoara nu ne lasă să ne gândim la această problemă şi ne cerea să facem exerciţii fără şovăire.

54 Are să vă explice imediat Arkadie Nikolaevici tot ce trebuie, ne-a spus Sonova. Dar deocamdată lucraţi atent, atent, încă, încă, încă ! Trebuie să faceţi multe exerciţii ca să obţineţi această senzaţie.

55 Vino încoace repede, m-a chemat Arkadie Nikolaevici şi spune-mi deschis : nu găseşti oare că toţi tovarăşii dumitale au devenit mai plastici în mişcările lor decât erau înainte ?

Am început să-1 urmăresc pe grăsunul de Puşcin. Rotunzimea mişcării lui m-a uimit. Dar mi-am spus repede că-1 ajută faptul că e gras.

Dar iat-o pe uscăţiva de Dîmkova, cu umerii, coatele şi genunchii ei ascuţiţi. De unde s-a ivit în ea flexibilitatea şi tendinţa spre plastică ? Nu cumva mercurul imaginar, cu mişcarea lui continuă, a dat acest rezultat ?

Partea următoare a lecţiei a fost condusă de Arkadie Nikolaevici. El ne-a spus :

- Să analizăm acum ceea ce v-a învăţat Xenia Petrovna.

Ea v-a trezit atenţia fizică pentru urmărirea mişcării energiei de-a lungul reţelei interioare musculare. Avem nevoie de aceeaşi atenţie pentru a căuta în noi crispările în procesul destinderii muşchilor, despre care am vorbit mult la timpul lor. Şi ce altceva înseamnă crisparea musculară decât împotmolirea pe drum a energiei motrice ?

Voi mai ştiţi din experienţa emiterilor de raze că energia nu se mişcă numai înăuntrul nostru, dar că ea emană din noi, din ascunzişurile sentimentului, şi se îndreaptă asupra obiectului care se găseşte în afară de noi.

Atât în procesele acelea, cât şi în cele de acum, atenţia fizică joacă un mare rol în domeniul mişcării plastice. Important e că această atenţie să circule necontenit împreună cu energia, deoarece asta ajută să se creeze linia infinită, atât de necesară în artă.

Dar această continuitate nu e necesară numai în arta noastră, ci şi în celelalte arte. într-adevăr, ce credeţi : în muzică e nevoie ca sunetul să aibă o asemenea linie ?

E limpede că până când arcuşul nu va începe să se mişte ritmic şi fără oprire pe strune, vioară nu va cânta melodia.

Şi ce se va întâmpla dacă îi veţi lua pictorului linia continuă a desenului ? ne-a întrebat mai departe Torţov. Fără ea va putea el să schiţeze măcar conturul desenului ?

Firește că nu va putea : pictorul are nevoie de linie până la capăt.

Şi ce veţi spune despre un cântăreţ care va scoate un sunet întretăiat ca o tusje,

în loc să emită o notă continuă, melodioasă ? a întrebat Torțov.

56 L-aş sfătui să nu se mai urce pe scenă, ci să intre în spital, am glumit eu.

57 Acum încercați să-i luați dansatorului linia mişcării pe care o trasează. Credeți că fără ea va putea să creeze dansuJ ? ne-a întrebat Arkadie Nikolaevici.

58 Firește că nu va putea, am confirmat eu.

59 Şi artistul dramatic are nevoie de linia continuă a mişcării. Sau credeți că ție putem lipsi de ea ? ne iscodea Torțov.

Noi am fost de acord cu faptul că linia mişcării ne e necesară şi nouă. - De aci rezultă că ea e necesară tuturor artelor, a rezumat Arkadie Nikolaevici. Dar şi asta e puțin. Arta însăşi se naşte în momentul în care se creează linia continuă, care se prelungeşte, a sune-iului, glasului, desenului, mişcării. înainte de a se naşte ea însă, există sunete, strigăte, note, exclamații separate în toc de muzică, sau liniuțe, puncte separate În loc de desen, sau tresăriri convulsive în loc de mişcare şi nu poate fi vorba nici de muzică, nici de canto, nici de desen şi pictură, nici de dans, nici de arhitectură, nici de sculptură, nici, în sfârşit, de arta scenică.

Vreau ca voi singuri să urmăriți felul cum se creează această linie infinită a mişcării.

Uitați-vă la mine şi repetați tot ce am să fac, ne-a spus Torțov, Acum, după cum vedeți, mâna mea cu mercurul imaginar în degete e lăsată în jos. Dar eu vreau s-o ridic. Metronomul să bată într-un tempo cât mai rar, nr. 10 ' de pildă. Fiecare bătaie reprezintă o pătrime de notă. Patru lovituri fac tactul în patru pătrimi, pe care îl fixez pentru ridicarea brațului...

Arkadie Nikolaevici a dat drumul metronomului şi a spus că începe şedința.

- Aveți primul moment, o pătrime, în timpul căreia se îndeplineşte una din acțiunile componente, ridicarea brațului şi trecerea energiei lăuntrice de la umăr până la cot.

Partea brațului care a rămas neridicată, trebuie siă fie eliberată de încordare şi să atârne ca o cravaşă. Muşchii liberi fac ca brațul să fie mlădios şi ca, atunci când se desfăşoară ca să se îndrepte, să fie ca gâtul unei lebede.

Să țineți minte că ridicarea şi lăsarea, ca şi celelalte mişcări ale mîi-nilor, trebuie să ste facă aproape de trup. Mîna care e depărtată de corp" e ca un baston pe care-1 ridici de un capăt. Trebuie să depărtezi mîna de tine şi la sfârşitul mişcării s-o aduci din nou spre tine. Gestul porneşte de la umăr spre vârfurile degetelor şi înapoi, de la vîrîurile degetelor spre umăr.

Continuu ! Doi... iată a doua pătrime a tactului în timpul căreia se face următoarea acțiune curentă : ridicarea celeilalte părți a brațului şi vărsarea mercurului imaginar din cot în mîna.

Mai departe! ne-a spus Arkadie Nikolaevici. Trei... Iată următorul moment care formează a treia pătrime, sortită ridicării mâinii şi trecerii energiei prin încheieturile degetelor.

Şi, în sfârşit, patru... lată ultima pătrime, sortită ridicării tuturor degetelor.

Las brațul în jos, tot aşa cum l-am ridicat, acordând fiecăreia dintre cele patru îndoiri câte o pătrime de notă.

Unu... doi... trei... patru...

Arkadie Nikolaevici a rostit comanda pe un ton sacadat, tăios, scurt, milităresc :

- Unu... Pauză în aşteptarea următorului moment. Doi... Iar o pauză. Trei... Din nou o pauză. Patru... pauză şi aşa mai departe.

Având în vedere încetineala tempo-ului, intervalele între cuvintele de comandă erau lungi. Loviturile metronomului, urmate de inacțiunea tacită, împiedicau ritmul plutitor. Brațul se mişca în salturi ca o căruță care trece peste un şir de gropi şi se înfundă în ele.

- Acum slă repetăm încă o dată exercițiul făcut, dar împărțind şi mai mărunt intervalul socotit până acum, aşa ca fiecare pătrime să cu prindă în ea nu numai un singur „unu", ci doi „unu" întregi : „unu-unu", în felul duoletului în muzică ; nu simplu un „doi", ci „doi-doi", nu un simplu „trei", ci „trei-trei", nu un simplu „patru", ci „patru-patru". Ca ur mare, în fiecare tact vor fi păstrate cele patru pătrimi de note anterioare, dar fragmentate în opt momente mai scurte sau în opt optimi.

Am făcut şi acest exercițiu.

- Cum vedeți - a spus Arkadie Nikolaevici - intervalele între momentele calculate au devenit mai scurte, deoarece acum se cuprind mai multe momente într-un tact, şi asta contribuie oarecum la ritmul de plu tire al mişcării.

Ce ciudat ! Se poate oare ca rostirea mai repede a cifrelor calculului să influențeze asupra ritmului ridicării şi coborârii? Fireşte că secretul nu constă în cuvinte, ci în atenția îndreptată asupra mişcării energiei. Ea creşte în momentele calculate, pe care trebuie să le urmăreşti cu perseverență. Cu cât intervalul e fărâmițat în mai multe părți, cu atât părțile din tact se scurtează, cu atât îl umplu mai dens şi cu atât mai continuă e linia atenției care urmăreşte cea mai mică mişcare a energiei. Dacă am fragmenta intervalul şi mai mult, atunci părticelele fragmentate pe care va trebui să le urmărim vor fi şi mai numeroase. Ele vor umple tactul şi, datorită acestui fapt, se va forma o şi mai neîntreruptă linie a atenției şi a mişcării energiei şi prin urmare a mâinii însăşi.

Haide să verificăm în practică tot ce v-am spus...

S-a făcut o serie întreagă de probe, în timpul cărora pătrimea de notă din fiecare tact era împărțită în trei (triolete), în patru (cvadriolctc), în şase (sextolete), în douăsprezece, şaisprezece, douăzeci şi patru şi în fragmente şi mai mărunte. Legătura mişcării ajungea până la o continuitate deplină, ca şi vâjâitul sonor în care se transformase numărătoarea.

- un un un un un un unu doi doi doi doi doi doi doi doi trei trei trei trei trei trei trei trei patru patru patru patru patru patru...

N-am putut să urmăresc acest calcul, pentru că cerea o viteză în vorbire la care nu pot ajunge.

Glasul bâzâia, limbă se împleticea, dar era peste putință să desluşeşti cuvintele. O dată cu repeziciunea turbată a calculării, brațul se mişca vară întrerupere şi foarte încet, deoarece tempo-ul rămânea acelaşi, nr. 10 după metronom.

S-a creat un ritm minunat. Brațul se desfăşură şi se strângea ca gâtul unei lebede.

Arkadie Nikolaevici ne-a spus :

- Trebuie să facem iar o comparație cu automobilul. Şi el, la prima mişcare are explozii rare, dar pe urmă ele devin neîntrerupte ca mişcarea însăşi.

Aşa şi calculul vostru : înainte comanda era parcă scuipată, iar acum fragmentele calculului s-au unit într-o singură linie continuă de murmur şi de mişcări încete, plastice. Sub această formă ea a devenit utilă artei, deoarece a dat la iveală o

cantilenă, o continuitate a mişcării.

O veți simți mai bine când veți acționa în sunetul muzicii, care vă va înlocui murmurul sonor al calculului cu un sunet frumos şi cu aceeaşi linie continuă...

IvaYi Platonovici s-a aşezat la pian, a cântat lin şi încet, iar noi, în sunetul muzicii, am început să întindem brațele, .picioarele şi să ne îndoim şira spinării.

- Simțiți - a spus Arkadie Nikolaevici - cum energia voastră pă

şeşte grav pe linia infinită interioară ?!

Umbletul acesta creează ritmul şi plasticitatea mişcării de care avem nevoie.

Această linie interioară iese din ascunzişuri adinei, iar energia este saturată de îndemnurile sentimentului, voinței şi inteligenței.

Când cu ajutorul exercițiilor sistematice vă veți obişnui cu acțiunile, veți începe să te gustați şi să vă fie dragi, nu pe linia exterioară, ci pe cea interioară, atunci veți afla ce înseamnă sentimentul mişcării şi plastică...

După ce am sfârşit exercițiile, Arkadie Nikolaevici ne-a spus :

- Linia mişcării neîntrerupte, continui, reprezintă în arta noastră

materialul crud din care se poate crea plastică.

în acelaşi fel în care firul de bumbac sau de lînă trece fără oprire prin maşina de tors şi e răsucit pe măsură ce trece, şi în arta noastră linia continuă a mişcării e supusă unei şlefuiri artistice : ea poate uşura pe alocuri acțiunea, o poate intensifica, o poate grăbi, încetini, reține, rupe, accentuă ritmic, în sfârşit ea poate face ca mişcarea să coincidă cu momentele accentuate ale tempo-ritmului.

Care s'înt atunci clipele din mişcarea în curs, care trebuie să coincidă cu bătăile tactului socotite în gând ?

Aceste momente sunt secundele abia perceptibile, în timpul cărora energia trece prin articulațiile, prin încheieturile degetelor sau prin vertebrele şirei spinării.

Atenția noastră remarcă tocmai aceste clipe. Vărsând mercurul imaginar dintr-o încheietură într-alta, am marcat în atenția noastră aceleaşi

momente de trecere a energiei prin umăr, cot, încheietura mâinii, încheieturile degetelor, apoi am făcut aceleaşi exerciții şi în sunetul muzicii.

Chiar dacă coincidența nu s-a produs tocmai în secundele în care s-ar fi cuvenit, ci cu întârziere, cu omiterea unui mare număr de momente calculate ; chiar dacă ele trec repede pe alături de voi şi vă întrec ; chiar dacă, în sfârşit, tactele calculate nu au fost juste, ci doar o măsurătoare aproximativă a timpului, important e faptul că această acțiune măsurată v-a săturat cu tempo-ritm, că ați simțit tot timpul măsura şi ați urmărit cu atenție calculul fragmentat pe care limba n-avea timpul să-1 rostească. Asta a creat linia neîntreruptă a atenției şi, o dată cu ea, şi linia continuă a mişcării pe care am căutat-o...

Ce plăcut e să îmbini mişcarea interioară a energiei cu melodia !

Viunțov care, cu fața transpirată, lucra alături de mine, găsea că" muzica parcă unge. mişcările, din care pricină energia parcă pluteşte.

Sunetele şi ritmul contribuie la caracterul lin şi la uşurința mişcării, fapt datorită căruia se pare că brațele îşi iau parcă singure zborul de lângă trup.

Am făcut aceleaşi exerciții nu numai cu brațele, dar şi cu şira spinării, şi cu gâtul. Energia circulă prin vertebrele şirei spinării absolut la fel ca în timpul exercițiilor pentru „destinderea muşchilor".

Când lunecă de sus în jos, ți se părea că te cobori în infern. Când însă se ridica în sus pe şira spinării, ți se părea că te desprinzi parcă singur de pământ.

În sfârşit, am trecut la exerciții analoage cu picioarele.

Energia, circulând în picioare, stimula acţiunea muşchilor picioarelor şi umbletul.

Când energia trecea într-un ritm lin şi măsurat, atunci şi umbletul devenea lin, măsurat şi plastic. Când însfă energia circulă dezordonat, cu opriri la jumătate de drum în articulaţii sau în alte centre de mişcare, atunci umbletul devenea aritmie, plin de salturi felurite.

- O dată ce în umblet există linia continuă a mişcării - ne-a spus Arkadie Nikolaevici - înseamnă că în el există tempo şi ritm.

Mişcarea, ca şi în mâini, e împărţită în momente diferite de trecere a energiei prin încheieturi şi articulaţii (întinderea picioarelor, deplasarea trupului, împingerea, deplasarea piciorului, moderarea şocului etc).

De aceea, în exerciţiile voastre de mai târziu nu trebuie să faceţi să coincidă accentele tempo-ritmului în mers cu linia mişcării energiei exterioare, ci cu cea interioară, aşa cum am făcut-o cu braţele şi cu şira spinării.

Cîtă atenţie cere urmărirea justei măsuri, a mişcării ritmice, a energiei motrice!

O cât de mică oprire sau reţinere a ei, şi zdruncinul, de care nu e ne-

voie, s-a produs, continuitatea şi ritmul mişcării sunt călcate, cadenţa e stricată...

Am mai fost puşi să oprim în loc şi energia motrice. Şi asta se petrecea în ritm şi în tempo şi se crea o stare de imobilitate. Atunci când era justificată lăuntric, credeai în ea.

Această stare se transformă într-o acţiune oprită în loc, într-o statuie însufleţită. Atunci când totul e justificat lăuntric, nu e plăcut numai să acţionezi, dar şi să stai nemişcat, în tempo-ritm.

La sfârşitul lecţiei, Arkadie Nikolaevici ne-a spus :

- Până acuma, în timpul gimnasticii şi cursului de dans, aţi avut

de-a face cu linia exterioară a mişcării braţelor, picioarelor şi trupului.

Astăzi însă, la lecţia de plastică, aţi cunoscut o altă linie, linia interioară

a mişcării.

Acum hotărâţi pe care dintre cele două linii, interioară sau exterioară, o consideraţi mai potrivită pentru întruchiparea artistică a vieţii spiritului omenesc care se creează pe scenă.

Noi am recunoscut în unanimitate că linia interioară a mişcării energiei.

- În felul acesta - a încheiat Torţov - se dovedeşte că plastica

trebuie clădită pe baza mişcării interioare a energiei.

Ea trebuie îmbinată cu loviturile ritmice ale tempo-ritmutui. Noi numim această senzaţie interioară a energiei care trece prin trup - simţul mişcării.

Acum, după ce am înţeles (şi am simţit) importanţa energiei motrice în plastică, îmi închipui clar senzaţiile pe care le dă mişcarea ei în timpul acţiunii scenice, rostogolirea ei prin tot trupul; simt linia infinită interioară şi-mi dau seama limpede că fără ea nu poate fi vorba despre caracterul lin şi frumuseţea mişcării. Disprețuiesc acum aceste mişcări neîncheiate, mărunte, aceste zdrenţe şi fragmente de mişcare pe care le fac şi eu. N-am încă gestul larg care scoate la iveală sentimentul, dar acum mi-a devenit necesar.

Într-un cuvânt, nu stăpânesc plastica adevărată, n-am încă sentimentul mişcării, dar le presimt în mine şi ştiu că plastică, care este exterioară, e bazată pe senzaţia circulaţiei energiei, care este interioară.

V
DICȚIUNEA ŞI CANTO

… anul 19..

Am luat parte astăzi la lecțiile despre „sonorizări" şi în pauze am ascultat, în foaierul din spatele culiselor, convorbirea dintre actori şi Ar-kadie Nikolaevici.

Torțov îi comunică unuia dintre artişti observațiile sale asupra felului în care acesta îşi interpretase rolul; ascultase una din scene stând în dosul culiselor.

Din păcate, mi-a scăpat începutul şi m-am apropiat de ei în toiul convorbirii, când Arkadie Nikolaevici îi împărtăşea actorului propria sa experiență scenică.

Iată ce-i spunea el:

- În vreme ce recitam, mă străduiam să vorbesc cât mai simplu, fără patos fals, fără o rostire cântata artificială, fără o scandare exagerată a versurilor, urmând linia sensului lăuntric al operei, linia esenței ei. Nu era o simplificare filistină : vorbirea, rămânea frumoasă. Frumusețea asta izvora din faptul că cuvintele frazei erau sonore, cântau şi împrumutau vorbirii distincție şi muzicalitate.

Când am adus pe scenă acest chip de a vorbi, tovarăşii mei artişti au fost uimiți de schimbarea care se produsese în vocea mea, în dicțiune şi în noile mele procedee de a exprima sentimentele şi ideile. Dar au văzut că nu izbutisem încă pe deplin… Nu e suficient ca tu însuți să ştii să te bucuri de propria ta vorbire, ci să dai posibilitatea şi spectatorilor de a prinde şi înțelege ceea ce merită atenție. Trebuie să torni, pe nesimțite, cuvintele şi intonația în urechile celor care te ascultă.

Aceasta e o mare artă. Când mi-am îns.iişit-o, am cunoscut ceea ce se numeşte în limbajul nostru : a simți cuvîntut.

Vorbirea e muzică. Textul rolului şi al piesei este o melodie, o operă sau o simfonie. Rostirea pe scenă este o artă tot atât de grea ca şi cînte-cul şi cere o mare pregătire şi o tehnică care ajunge până la virtuozitate.

Când un artist cu un glas bine exersat, care stăpâneşte virtuozitatea tehnică a rostirii, îşi rosteşte pe scenă rolul cu modulații în glas, mă farmecă prin măiestria lui. Când el e ritmic şi atras fără voia lui de ritmul şi de fonetica vorbirii, mă 'emoționează. Când artistul pătrunde în sufletul literelor, cuvintelor, frazelor, gândurilor, mă duce cu sine în ascunzişurile adânci ale operei poetului şi în propriul său suflet. Când colorează viu cu ajutorul sunetului şi desenează cu ajutorul intonației ceea ce trăieşte lăuntric, mă obligă să văd cu privirea interioară imaginile şi tablourile povestite de cuvintele textului şi făurite de imaginația lui creatoare.

Când actorul care e stăpân pe mişcările lui completează cu ele ceea ce spun cuvintele şi glasul, mi se pare că un acompaniament armonios însoțeşte un cântec minunat. Un glas bărbătesc bun, care intră cu replica lui pe scenă, mi se pare un violoncel sau un oboi. Un glas feminin, curat, înalt, care răspunde la replică, mă obligă să-mi amintesc de vioară sau de flaut, iar glasul jos, din piept, al actriței de dramă mi-aminteşte intrarea unui „alto" sau unei viole d'amore.

Un bas gros al unui „tată nobil" răsună ca un fagot, iar glasul răufăcătorului e trombonul care bubuie din toate puterile şi înăuntrul căruia clocoteşte, ca din răutate, saliva acumulată,

Cum de nu simt aceşti artişti o orchestră întreagă în vorbirea omenească ! Ascultați cu atenție !

Iată că lungeşte nota scurtă, dar tipică a unui clarinet nazal :

„R...r...r...r...r!"

Abia s-a stabilit coloritul lui sonor, caracteristic, că erupe, ca printr-o uşă deschisă, o grupă întreagă de note melodioase de vioară :

„e...e...e...e...e !"

Această intrare poate să sune în unison cu clarinetul sau în terță, cvartă, cvintă sau octavă. Mai sus sau mai jos de prima notă. La fiecare interval se produc felurite armonii. Ele nasc stările de spirit diferite, care de fiecare dată trezesc un alt ecou în suflet.

Două sunete contopite într-unui singur cânta duetul:

„R...e...e..."

Dar iată că a trosnit toba :

„V…V…V…V…"

A intrat şi s-a contopit cu sunetele precedente. Acum, în locul duetului, s-a format un trio. Sunetele lui s-au amestecat între ele. Au căpătat gravitate :

„R e e e v...v...v..."

Orchestra răsună ca o mustrare parcă. Dar au intrat viorile, au atenuat armonia aspră :

„Reviii..."

:m cânta orchestra.

Când însă a trîrribițat brusc trompeta:

„n...n.,.n...n" caracterul armoniei s-a schimbat şi a devenit mai aspru.

„Revin" urlă orchestra.

„o...o...o...o" a intrat pătrunzător pistonul.

Acum orchestra parcă geme jalnic:

„Revin o o o".

A început să cânte încă un instrument şi, îndepărtându-se din ce în ce mai mult, a amuțit şi s-a frânt în spațiu.

„Revinooo !" geme jalnic orchestra.

Dar ăsta e numai începutul ariei triste. Frază muzicală nu e încheiată. Orchestra continuă să cânte, alte instrumente noi îşi fac intrarea şi formează armonii mereu noi. Fraza s-a întregit definitiv :

„Revino ! Nu pot trăi fără tine !"

De altfel, cât de diferit se poate cânta de fiecare dată această frază! Câte sensuri felurite sunt în ea, cât de multe stări sufleteşti variate se pot scoate din ea ! încercați să aşezați pauzele şi accentele altfel şi veți căpăta sensuri mereu noi. Pauzele scurte şi accentul scot clar în evidență cuvântul principal şi-1 prezintă separat de celelalte. Pauzele fără sunete, mai lungi, îți dau posibilitatea să le umpli cu un nou conținut. La asta ajută mişcarea, mimică, intonația. Din schimbări se creează mereu dispoziții noi, se naşte conținutul nou al unei fraze întregi.

Iată, de pildă, un asemenea aranjament : „Re-vi-no !" Pauză e plină de desperare din pricina imposibilității de a-1 chema înapoi pe cel plecat.

„Nu pot" - o scurtă pauză de respirație care pregăteşte şi te ajută să scoți în evidență cuvântul cel mai important.

„trăi" - acesta e cuvântul accentuat că un oftat al orchestrei. Probabil că e cel mai important din toată fraza. Ca să-1 scoți mai tare în evidență, e nevoie de o nouă pauză scurtă de respirație, după care fraza se încheie cu ultimele cuvinte : „fără tine" !

Dacă din cuvântul „trăi", pentru care s-a creat toată frază muzicală, a erupt setea de viață care dăinuie în suflet, dacă cu ajutorul acestui cuvânt femeia părăsită se

agață cu ultimele puteri de acela căruia i s-a dăruit pentru totdeauna, atunci va ieşi la iveală acel chin în care se zbate sufletul femeii înşelate. Dar, la nevoie, pauzele şi cuvintele accentuate se pot aşeza.cât totul altfel, şi iată ce va ieşi atunci: „Revino!" (pauză) „nu po...o...o...t..." /pauză de respirație/ „trăi fără tine!"

De data aceasta vor ieşi în evidență, cu toată preciziunea, cuvintele: „nu pot..." Prin ele va erupe la suprafață desperarea dinainte de moarte

a femeii care şi-a pierdut rostul de a mai trăi. Prin asta toată fraza a căpătat o semnificație tragică şi pare că femeia părăsită a ajuns la ultima limită, acolo unde se sfârşeşte viața şi începe prăpastia, mormântul.

Câtă putere de cuprindere au cuvântul şi fraza! Cită bogăție are limbă ! Ea nu e puternică prin ea însăşi, ci în măsura în care conține sufletul şi gândul omenesc. într-adevăr, cât conținut sufletesc a încăput în şase cuvinte : „Revino ! Nu pot trăi fără tine !" O întreagă tragedie omenească.

Dar ce înseamnă o singură frază într-o idee mare, întreagă, într-o scenă, un act, o piesă ? E un mic episod, un moment, o părticică de nimic dintr-un mare întreg.

Aşa cum universul este creat din atomi, tot aşa se formează cuvintele din litere separate, frazele din cuvinte, ideile din fraze şi scene întregi din idei, acte din scene, iar din acte o piesă mare prin conținut, care include în ea viață omenească tragică a sufletului lui Hamlet, Othello, Ceațki şi alții. Asta e o întreagă simfonie!

…anul 19..

- „E timp desch. larg uş... fericir personal", a rostit pe neaşteptate Arkadie Nikolaevici intrând în clasă şi adresîndu-ni-se tuturor. Ne-am uitat cu mirare unul la altul.

60Nu înțelegeți ? ne-a întrebat el după o pauză.

61 Nu înțelegem nimic, am recunoscut noi. Ce înseamnă aceste cuvinte de ocară ?

62 „E timpul să deschizi larg uşa fericirii tale personale." Actorul care vorbea aşa într-o piesă avea un glas bun şi simplu, care se auzea din orice ungher. Totuşi, el nu putea să fie înțeles, şi noi toți, ca şi voi acum, credeam că ne-a ocărît, ne povestea Torțov.

Urmările acestui episod neînsemnat şi comic s-au dovedit însemnate pentru mine şi de aceea trebuie să mă opresc asupra acestui moment.

Iată ce s-a întâmplat cu mine.

După mulți ani de carieră actoricească şi regizorală, am simțit, în sfârşit, adânc că fiecare artist trebuie să stăpânească o excelentă dicțiune, rostire, că el trebuie să simtă nu numai frazele şi cuvintele, dar şi fiecare silabă, fiecare literă. Iată un lucru de netăgăduit: cu cât adevărul e mai simplu, cu atât îți trebuie mai mult timp ca să-1 pricepi.

Noi nu simțim limba, frazele, silabele, literele şi de aceea le pocim uşor : în locul sunetului „s" pronunțăm „su", în locul lui „e" spunem „ie", consoana „c" sună la noi ca „țe" iar „g" se transformă la unii în „gh". Adăugați la rostirea asta rîrîiala, rostirea nazală şi orice gângăveală.

Cuvintele în care o literă se substituie alteia mi se par acum ca un om cu o ureche în locul gurii, cu un deget în locul nasului.

Un cuvânt al cărui început e înghesuit seamănă cu un om cu capul turtit. Un cuvânt cu sfârşitul mâncat îmi aminteşte de un om cu picioarele amputate.

Omiterea unor litere şi silabe seamănă cu un ochi sau un dinte scos, o ureche

tăiată sau o altă pocire de acest fel.

Când unii oameni, din pricina moliciunii sau neglijenței, contopesc cuvintele într-o masă informă, mi-aduc aminte de muștele care au căzut în miere. Văd înaintea ochilor o lapoviță de primăvară şi drumuri desfundate, la ceasul când totul se contopeşte în ceață.

Aritmia în vorbire, atunci când cuvântul sau fraza începe lent şi se grăbeşte deodată la mijloc, pentru ca la sfârşit, pe neaşteptate parcă, s-o zbughească peste prag, îmi aminteşte de un beţiv, iar vorbirea pripită, de dansul sfântului Vitus.

Voi ați avut prilejul, firește, să citiți cărți sau ziare prost tipărite, în care tot timpul dați peste omiteri de litere, peste greşeli. Nu-i aşa că e un chin să te opreşti în fiecare clipă să ghiceşti, să rezolvi rebusuri ?

Şi iată un alt chin : să citeşti scrisori, notițe mâzgălite cu un scris în care parcă toate se contopesc. Ghiceşti că cineva te cheamă, dar e cu neputință să desluşeşti unde şi când. E scris : „Eşti un d... a..." dar e imposibil să descifrezi ce eşti : dobitoc sau drag, dorit sau dihanie.

Oricât e de greu să ai de-a face cu o carte prost tipărită sau cu un scris pocit, totuşi poți, cu o mare străduință, să găseşti sensul a ceea ce e scris. Ziarul sau scrisoarea e la dispoziția voastră şi veți găsi timpul să reveniți la descifrarea a ceea ce e de neînțeles.

Dar ce e de făcut când în teatru, la spectacol, în textul rostit de pe scenă, de actori, se omit, ca într-o carte prost tipărită, litere separate, cuvinte, fraze care adeseori au o însemnătate primordială, chiar hotărî-toare, pentru că pe ele e construită toată piesa ? Căci textul spus nu mai poate fi adus înapoi şi nu poți opri spectacolul care a pornit şi piesa care se desfăşoară repede ca să descifrezi ceea ce nu s-a înțeles. O dicțiune proastă creează o încurcătură după alta. Ele se îngrămădesc, alunecă sau acoperă complet sensul, esența, chiar subiectul piesei. La început spectatorii îşi încordează intens auzul, atenția, mintea, ca să nu rămână în urmă față de ceea ce se petrece pe scenă ; dacă însă nu izbutesc să înțeleagă, atunci încep să se enerveze, să se înfurie, să vorbească unul cu altul şi, în sfârşit, să tuşească.

înțelegeți semnificația acestui cuvânt îngrozitor „să tuşească", pentru actor ? O mulțime de o mie de oameni, care şi-a pierdut răbdarea şi s-a desprins, de ceea ce se petrece pe scenă, poate să tuşească spre actori, piesă, spectacol. Spectatorul care tuşeşte e cel mai primejdios duşman al nostru. Unul dintre mijloacele de apărare împotriva lui e dicțiunea frumoasă, limpede şi expresivă.

Am mai înțeles că slutenia dicțiunii noastre se îndură cu chiu cu văi în viața cotidiană. Dar când se rostesc pe scenă cu o dicțiune vulgară versuri sonore despre ceva înălțător, despre libertate, despre idealuri, despre o dragoste curată, atunci vulgaritatea declamării te jigneşte sau te face să râzi. Literele, silabele, cuvintele nu sunt născocite de om, ci sunt sugerate de instinctul nostru, de elanuri, de natură, de timp şi de loc şi de viața însăşi.

Durerea, frigul, bucuria, groaza provoacă la toți oamenii, la toți copiii, unele şi aceleaşi expresii sonore : aşa, de pildă, sunetul „aaa..." izbucneşte singur dinăuntru, din pricina groazei sau admirației care ne-a cuprins.

Fiecare dintre aceste sunete care compun cuvântul îşi are sufletul, natura, conținutul său pe care trebuie să le simtă vorbitorul. Dacă însă cuvântul nu e legat de viață şi se rosteşte formal, mecanic, moale, fără suflet, gol, atunci seamănă cu un cadavru, căruia nu-i mai bate pulsul. Cuvântul viu îşi are chipul său determinat şi trebuie să rămâne aşa cum 1-a creat natura.

Dacă omul nu simte sufletul literei, el nu va simți nici sufletul cu-vîntului, nu va simți nici sufletul frazei, al ideii.

După ce am aflat că literele sunt numai simbolurile sunetelor care cer să fie umplute cu conținut, mi s-a impus, firește, problema de a studia formele sonore, pentru a le umple mai bine de conținut.

M-am întors de bunăvoie la „a" /începutul începuturilor/ şi m-am apucat să studiez literele pe fiecare în parte. Mi-a fost mai uşor să încep cu vocalele, deoarece ele erau bine pregătite şi îndreptate de canto.

…anul 19..

- înțelegeți că prin sunetul clar a] literei AAA simțământul iese la suprafață din fundul sufletului nostru ? Acest sunet comunică cu nişte trăiri adânci, interioare, care cer să iasă la lumină şi se ridică liber dinăuntru, din adâncul sufletului.

Dar există şi un alt AAA, mai surd, mai închis, care nu se ridică liber la suprafață, ci rămâne înăuntru şi hârâie sinistru, răsună acolo ca într-o peşteră sau într-un cavou. Există şi un alt AAA, perfid, care țîş-neşte dinăuntru foarte agil şi se înşurubează sfredelitor în sufletul interlocutorului. Este şi AAA bucuros, care zboară ca o rachetă din adâncul sufletului. Există şi un AAA greu, care se lasă ca o greutate de fier înăuntru, ca în fundul unui puț.

Nu simțiți oare că prin undele vocale ies la suprafață fărâme din sufletul nostru ? Aceste sunete nu sunt goale, ci au un conținut sufletesc, care îmi dă dreptul să cred că înăuntrul lor, în măduva lor, există o fă-rîmă din spiritul omenesc.

Am aflat (am simțit) în acelaşi fel formele sonore ale tuturor celorlalte vocale şi după aceea am trecut la studierea consoanelor.

Aceste sunete n-au fost corectate şi pregătite de canto şi de aceea studiul lor s-a dovedit mai complicat. În Cuvântul expresiv al lui S. M. Volkonski' se spune : „Dacă vocalele sunt un fluviu, iar consoanele țărmul, atunci acesta trebuie întărit ca apele să nu se reverse".

Dar în afară de funcția de îndrumare, consoanele mai au şi propria lor sonoritate.

Aşa sunt consoanele care răsună limpede: M,N,L,R şi consoanele cristaline : B,D,G,V,Z,J.

Am început cu ele.

În aceste sunete deosebeşti clar glasul care răsună aproape la fel ca şi la vocale. Singura diferență e că la ele sunetul nu iese fără piedici la suprafață, ci e oprit de încordări în diferite puncte, fapt care îi dă şi coloritul respectiv.

Când însă această constrângere care opreşte acumularea sonoră „plesneşte", sunetul zboară la suprafață. Aşa, de pildă, la sunetul B, „vuietul" acumulat e oprit de strângerea buzelor, care îi dau coloritul caracteristic lui. Când constrângerea se destinde, are loc erupția şi sunetul zboară liber afară. Nu degeaba acest sunet şi cele asemănătoare cu el se numesc eruptive.

La rostirea consoanei amintite, erupția are loc dintr-o dată, brusc, iar glasul şi aerul sonor acumulat țâşnesc în afară dintr-o dată, repede. La rostirea consoanelor M,N,L, are loc acelaşi proces, dar moale, delicat şi cu o oarecare reținere la deschiderea buzelor /la M/, sau cu arcuirea vârfului limbii către gingiile dinților de sus /la N,L/. Această reținere creează un vuiet intens. Nu degeaba aceste consoane /M,N,L/ se numesc sonore.

Există consoane care nu numai că sunt urmate de un şuier, dar în acelaşi timp

şi bâzâie /sunetul J/ sau zbârnâie /sunetul Z/. Există şi un alt fel de consoane, care nu răsună, dar totuşi se lungesc emiţând unele zgomote. Vorbesc despre sunetele surde F,S,H,Ş,Şci.

Afară de asta, cum se ştie, există consoane eruptive: P,T,K. Ele sunt lipsite de rezonanţă, cad aspru, lovind ca un ciocan în nicovală, şi împing vocalele care vin după ele.

Când sunetele se unesc la un loc şi creează silabe, cuvinte întregi, fraze, forma lor sonoră, fireşte, devine mai încăpătoare şi de aceea se poate introduce în ea mai mult conţinut. Iată, de pildă, spuneţi : Buki, Az - Ba...

63 Doamne - m-am gândit eu - trebuie să învăţăm din nou alfabetul. În adevăr, noi trăim acum a doua copilărie, cea artistică : Buki, Az - Ba.

64 Ba-ba-ba... am început noi să behăim într-un cor general, ca oile.

65 Priviţi, am să vă scriu pe hârtie ce sunet scoateţi, acum, ne-a oprit Torţov.

Şi a scris cu un creion albastru pe o foaie care se găsea Ungă el „pbA", adică la început un sunet neclar şi netipic pentru consoană, ceva ca un „p" care loveşte slab şi ceva ca un „b" care erupe şi care nu sună de loc slab. Nici nu se rotunjiseră încă şi se şi grăbiseră să se înece şi să dispară ca într-un bot mare, deschis, de fiară, într-un A alb şi gol ca sunet, neplăcut şi aspru.

- Am nevoie de un alt sunet, a explicat Arkadie Nikolaevici, unul deschis, clar, larg. Ba-a... unul care transmite surprinderea, bucuria, un salut vioi, care face inima să bată mai tare şi mai vesel. Ia ascultaţi: Ba... Simţiţi cum înăuntrul meu, în ascunzişurile sufletului, s-a zămislit, a început să clocotească sonorul „B", cum buzele mele abia reţin apăsarea sunetului, cum, în sfârşit, piedica s-a rupt şi din buzele deschise, ca din nişte braţe întinse sau prin uşile unei case primitoare s-a repezit în întâmpinarea voastră, ca o gazdă care-şi întâmpina un oaspete drag, sunetul A larg, ospitalier, îmbibat de un sentiment cald.

Dacă ar fi să-mi transcriu exclamarea pe hârtie, aş nota cam aşa : g m B b - A a a. Nu simţiţi în această exclamare o fărâmă din propriul meu suflet care zboară spre inima voastră împreună cu sunetul de bucurie ?

Iată aceeaşi silabă BA, dar cu totul de alt caracter...

Torţov a rostit aceste sunete sumbru, întunecat, copleşit. De data asta, vuietul sunetului B amintea de un zgomot subteran, înainte de cutremur ; buzele nu s-au deschis larg, ca braţele primitoare, ci încet, ca de o nedumerire. însuşi sunetul A nu a răsunat voios, ca prima dată, ci întunecat, fără rezonanţă şi parcă s-a prăbuşit înăuntru, necăpătînd libertate. În locul lui a ieşit printre buze numai aer, abia şuierând ca un abur fierbinte dintr-un vas mare descoperit.

- Se pot încă imagina multe variaţii pentru silaba de două su

nete BA şi în fiecare dintre ele se va manifestă o fărâmă ruptă din su-

omenesc. Uite, asemenea sunete şi silabe trăiesc pe scenă, în timp cele rostite lânced, fără suflet, mecanic, sunt ca nişte cadavre de la care nu vine un aer de viaţă, ci de mormânt.

Acum încercaţi să dezvoltaţi silabele până la trei sunete : bar, bam, :;ş... Cum se schimbă dispoziţia o dată cu fiecare sunet nou, cum

fiecare nouă consonantă ademeneşte din diferite unghere ale sufletului o parte sau alta a sentimentului nostru ? Dacă însă am uni două silabe, atunci sentimentul nostru ar cuprinde şi mai mult : babă, bava, baja, baka, bama, baki, bali, baiu, băi, baţbat, bambar, barbuf...

Noi am repetat silabele rostite de Torţov şi am compus altele ale noastre. Poate

că le ascultăm cu adevărat rezonanța pentru prima oară în viață şi am înțeles cât de nedesăvârşita este în gura noastră şi cât e de completă în gura lui Torțov, care, ca un gastronom, .se delectează cu aroma fiecărei silabe şi fiecărui sunet.

Toată încăperea s-a umplut de sunete variate, care se luptau, se ciocneau unul de altul, dar nu aveau totuşi rezonanță, cu toată dorința noastră fierbinte de a o provoca. Printre vocalele noastre întunecate, răguşite şi ciocănitul consoanelor, vocalele cântate şi consoanele sonore emise de Torțov păreau luminoase, răsunătoare şi vibrau în toate colțurile odăii,

- Ce problemă simplă şi totuşi ce grea e ! mă gândeam eu. Cu cât e mai simplu şi firesc, cu atât e mai greu.

M-am uitat la fața lui Arkadie Nikolaevici ; strălucea ca a unui om care se îmbată de sunete şi se desfăta de frumos. Mi-am îndreptat ochii spre chipurile tovarăşilor mei elevi şi era să izbucnesc în râs la vederea lor : chipurile erau întunecate, țepene, aproape de limita la care începe strâmbătura caraghioasă.

Sunetele rostite de Arkadie Nikolaevici îi făceau plăcere şi lui şi nouă, care-1 ascultam, în timp ce sunetele scârțâitoare şi răguşite pe care le chinuiam şi le scoteam noi cu trudă ne pricinuiau şi nouă şi celor care le ascultau o mare amărăciune.

Arkadie Nikolaevici, care se simțea în elementul lui, se îmbăta de silabele din care compunea cuvinte cunoscute şi cuvinte noi, născocite de el. Din cuvinte, a început să creeze fraze. Spunea un fel de monolog, apoi trecea iar la sunete izolate, la silabe şi la cuvinte.

În timp ce Arkadie Nikolaevici se îmbăta cu sunetele, eu îi urmăream atent buzele. îmi aminteau de clapele lucrate cu multă grijă ale unui instrument muzical de suflat; când se deschideau sau se închideau, aerul nu se strecură printre crăpături, Datorită acestei precizii matematice, sunetul căpăta o claritate şi o puritate excepționale.

într-un aparat de vorbire atât de perfect, aşa cum şi 1-a format Torțov, mişcarea buzelor se face cu o uşurință, o repeziciune şi o precizie de necrezut.

La mine nu e acelaşi lucru. Buzele mele, ca şi clapele unui instrument ieftin, de proastă fabricație, nu se strâng destul de solid. Ele lasă să treacă aerul, sunt prost lucrate. Din pricina asta, consoanele nu capătă claritatea şi puritatea necesare.

Mişcarea buzelor mele e prost dezvoltată şi e atât de departe de virtuozitate, încât nici nu îngăduie o vorbire accelerată. Silabele şi cuvintele se separă, se destrăma şi lunecă ca nisipul şubred al țărmului; din pricina asta, silabele se revarsă necontenit şi limbă se împotmoleşte în ele.

- Celebra cântăreața şi profesoară Pauline Viardo - a continuat Arkadie Nikolaevici - spunea că trebuie să se cânte „avec te bout des le-ures." '

De aceea dezvoltați-vă bine articulația aparatului buzelor, al limbii şi a tuturor acelor părți care formează clar consoanele.

Muşchii care cer o dezvoltare sistematică în timp joacă un rol mare în acest proces.

Eu n-am să intru acum în amănuntele acestei munci. O să le aflați la lecțiile de „antrenament şi educare". Deocamdată însă, la încheierea lecției, am să vă indic cum să vă feriți de încă un cusur foarte răspîn-dit care se întâlneşte adeseori la oameni, când rostesc silabele formate din două sau mai multe sunete, consoane şi vocale laolaltă.

Aceste greşeli constau în următorul lucru: la mulți oameni vocalele se nasc într-un punct al aparatului vocal, iar consoanele în cu totul alt punct. De aceea ultimele trebuie ridicate „către intrările principale", pentru a le uni într-o armonie generală cu vocalele.

În aceste cazuri nu se formează o singură silabă în care se topesc două sunete: Ba... Va... Da, ci două luate din diferite locuri. Aşa, de pildă, în locul lui Ba, se emite la început un muget cu gura închisă : gmmmrn... apoi, după urcare din laringe spre buze, după deschiderea lor, după erupere, prin arcuirea moale a buzelor, iese afară un Aaa... gmmm - b"u A. Asta nu e corect, nu e frumos, e vulgar.

Emiterea consoanelor trebuie să se acumuleze şi să răsune tot acolo unde se formează şi vocalele. Tot acolo ele se amestecă, se contopesc cu vocalele, iar după ce au ajuns la buze, sunetele zboară, răsunând în aceeaşi cutie de rezonanţă ca şi vocalele.

După cum nu e bună împestriţarea glasului cu vocalele care se nasc în diferite puncte ale aparatului vocal, tot aşa nu e bună nici împingerea consoanelor din diferite centre ale aparatului sonor.

Tot aşa se întâmpla şi la maşina de scris. Şi acolo toate literele alfabetului sar şi lovesc în unul şi acelaşi loc şi se imprimă pe hârtie.

…anul 19..

Astăzi Arkadie Nikolaevici a intrat în clasă de braţ cu Anastasia Vladimirovna Zarembo. S-au oprit amândoi în mijlocul camerei, rezemîn-du-se unul de altul şi au zâmbit vesel.

- Felicitaţi-ne, ne-a rostit Torţov. Noi am format o uniune.

Elevii s-au gândit că e vorba de căsătorie.

- Începând de astăzi, Anastasia Vladimirovna o să vă aşeze gla

şurile nu numai pe vocale, dar şi pe consoane. Eu însă, ori altcineva în locul meu, vă va corectă în acelaşi timp rostirea.

Vocalele nu cer amestecul meu, deoarece canto le pune firesc la punct.

În ce priveşte însă consoanele, lor nu le ajunge studiul de canto, ci au nevoie de studiu şi la dicţiune.

Din păcate, există cântăreţi care nu se interesează destul de cuvânt şi mai ales de consoane.

Dar sunt şi profesori de dicţiune care nu au întotdeauna o idee clară despre sunet şi aşezarea lui. Ca urmare a acestui fapt, la canto glasul se aşază adesea just la vocale şi nejust la consoane, în timp ce la dicţiune, dimpotrivă, la vocale - nejust, iar la consoane - just.

în asemenea condiţii, lecţiile de canto şi de dicţiune aduc în acelaşi timp tot atâta folos cât şi pagubă. Această situaţie nu e normală, şi asta din pricina unei prejudecăţi supărătoare. Aşezarea glasului se obţine, înainte de toate, prin dezvoltarea respiraţiei şi a rezonanţei notelor care se lungesc. Adesea se crede că numai notele care se cântă pe sunete de vocale se lungesc. Dar oare n-au şi multe consoane aceleaşi note care se lungesc ? Atunci de ce nu se prelucrează şi rezonanţa lor în egală măsură cu a vocalelor ?

Ce bine ar fi dacă profesorii de canto ar preda în acelaşi timp şi dicţiunea, iar profesorii de dicţiune ar preda şi canto ! Dar de vreme ce asta nu e cu putinţă, atunci amândoi specialiştii să lucreze mînă în mînă, într-o strânsă legătură unul cu altul.

Eu şi Anastasia Vladimirovna am hotărât să facem această experienţă.

Eu nu pot să sufăr în dramă obişnuita declamaţie cântătoare actoricească. Ea le e necesară numai acelor al căror glas nu cânta de la sine, ci ciocăneşte.

Ca să-l obligăm să răsune, trebuie să recurgem la „abilităţi" vocale şi la „fiorituri" declamatorice teatrale ; aşa, de pildă, pentru a reda solemnul, glasul trebuie să coboare câteva secunde sau pentru însufleţirea monotoniei unele note trebuie să fie

ridicate la octavă, iar restul timpului, ca urmare a îngustimii registrului, să se lovească pe terțe, cvarte şi cvinte.

Dacă aceste glasuri ar cânta de la sine, ar avea oare ele nevoie de vicleşuguri ?

Dar glasurile bune în vorbirea curentă sunt rare. Dacă ele se întîl-nesc totuşi, atunci se dovedesc insuficiente ca forță şi ca diapazon. Cu un glas aşezat pe cvintă, nu exprimi „viața spiritului omenesc".

Când marele artist italian Tomaso Salvini a fost întrebat de ce are nevoie un actor ca să fie tragedian, el a răspuns: „Trebuie să ai glas, glas şi iar glas !" Deocamdată n-am-să pot să vă explic, iar voi n-o să puteți să înțelegeți cum trebuie sensul adânc, practic, al acestei declarații a marelui artist. Nu se poate înțelege /adică simți/ înțelesul adânc al acestor cuvinte decât din practica, pe temeiul unei experiențe proprii îndelungate. Când veți simți ce posibilități vă deschide un glas bine aşezat, care poate îndeplini funcțiile pe care i le-a sortit natura, vă va fi limpede sensul adânc al sentinței lui Tomaso Salvini.

„A fi în voce" - ce fericire pentru cântăreț, ca şi pentru artistul dramatic ! Să simți că poți să-ți dirijezi sunetul, că el ți se supune, că el transmite puternic cele mai mici amănunte, expresii, nuanțe ale creației !

„A nu fi în voce" - ce chin pentru cântăreț şi pentru artistul dramatic ! Să simți că sunetul nu ți se supune, că nu ajunge până în sala arhiplină de auditori ! Să n-ai posibilitatea să exprimi ceea ce impulsia interioară creează atât de viu, de adânc. Numai artistul cunoaşte aceste chinuri. Numai el poate vedea ce s-a copt înăuntru, în cuptorul sentimentului, şi ce şi cum se transmite cu glasul şi cu cuvântul. Dacă glasul falsifică, artistul e desperat, pentru că trăirea clădită înăuntru se denaturează în procesul întruchipării ei exterioare.

Sunt actori a căror stare normală e de a nu fi în voce. Urmarea e că ei hârâie, vorbesc cu un sunet care sluțeşte ceea ce vor să transmită. Şi, totuşi, sufletul lor cânta frumos. închipuiți-vă că un mut ar vrea să transmită sentimentele delicate, poetice pe care le simte față de femeia iubită, dar are un hârâit respingător în loc de glas. Urîțeşte acel frumos pe care-1 trăieşte în sufletul lui şi care îi e scump. Această denaturare îl duce la desperare. Acelaşi lucru se petrece şi cu artistul care simte bine, dar n-are calități vocale.

Se întâmpla adesea că artistul să aibă de la natură un glas frumos ca timbru, flexibil ca expresivitate, dar nul ca forță, care abia se aude în rândul al cincilea de la parter. Primele rânduri mai pot, cu chiu cu vai, să se desfete de timbrul fermecător al sunetului lui, cu dicțiunea lui expresivă şi cu emisia lui minunat lucrată. Dar cum e cu cei care stau mai departe, în rândurile din fund ? Aceşti spectatori se plictisesc. Tuşesc, nu lasă pe alții să asculte şi nici pe actor să vorbească. El e nevoit să-şi forțeze minunatul său glas, iar forțarea strică nu numai sunetul, rostirea, dicțiunea, dar şi trăirea.

Sunt de asemenea şi glasuri care se aud bine în teatru la cel mai înalt registru sau, dimpotrivă, la cel mai jos, chiar când condițiile sunt neprielnice. Unii au o emisie care porneşte în sus, din care pricină glasul se opreşte şi se încordează până la stridentă, alții hârâie şi scârțâie când coboară. Forțarea strică timbrul, iar un registru de cinci note nu are expresivitate.

Tot atât de supărător e când un artist bun în toate privințele, cu un glas puternic, flexibil şi expresiv, cu ajutorul căruia se pot transmite toate subtilitățile şi flexiunile desenului interior al rolului, are totuşi un cusur esențial, un timbru al vocii neplăcut şi lipsit de orice farmec. Dacă sufletul şi urechea ascultătorului nu-1 primesc, atunci la ce folosesc forța, flexibilitatea şi expresivitatea ?

Se întâmpla uneori ca toate aceste lipsuri ale vocii să nu se poată îndrepta pentru că sunt date aşa de natură sau din pricina unor deficienţe patologice ale glasului. Dar de cele mai multe ori toate lipsurile indicate sunt remediabile cu ajutorul unei bune aşezări a sunetului, care înlătură constrângerile, încordările, forţările, respiraţia greşită şi mişcările nejuste ale buzelor sau, în sfârşit, sunt vindecabile în cazul în care aceste cususuri sunt urmările unei boli.

Concluzia e că şi o voce bună de la natură trebuie dezvoltată nu numai pentru canto, ci şi pentru vorbire.

În ce constă deci această muncă ? E aceeaşi pentru operă, sau drama are complet alte cerinţe ?

Complet altele, afirmă unii. Pentru vorbirea curentă e nevoie de un sunet deschis ; dar vă spun din experienţă că în urma unei asemenea deschideri glasul devine vulgar, alb, nu destul de plin şi, ceva mai mult, se ridică adesea pe un registru prea înalt, ceea ce e rău pentru vorbirea scenică.

Ce prostie, protestează alţii. Pentru vorbire, sunetul trebuie îngroşat şi închis.

Dar prin asta /mi-am dat seama tot prin propria mea experienţă/ el devine comprimat, înfundat, cu un diapazon îngust, sună ca din butoi, fără să zboare liber şi cade chiar acolo, la picioarele vorbitorului.

Ce e de făcut ?

în loc de răspuns, am să vă povestesc ceva despre felul cum am lucrat eu sunetul şi dicţiunea în cursul vieţii mele artistice.

În tinereţe mă pregăteam să devin cântăreţ de operă, a început să povestească Torţov. Datorită acestui lucru, am unele cunoştinţe despre metodele obişnuite ale aşezării respiraţiei şi sunetului pentru arta' vocală. De ultima însă nu e nevoie pentru canto chiar, ci pentru cercetarea celor mai bune metode de formare a vorbirii fireşti, frumoase, pline de conţinut.

Vorbirea trebuie să redea prin cuvinte sentimentele înalte ale tragediei de pildă, Ia fel ca şi vorbirea simplă, intimă, generoasă din dramă şi comedie. Căutările mele au fost ajutate de împrejurarea că în ultimii ani a trebuit să lucrez mult la operă. Lovindu-mă acolo de cântăreţi, am discutat cu ei despre arta vocală, am auzit sunetele glasurilor bine aşezate, am cunoscut cele mai felurite timbruri, am învăţat să deosebesc sunetele din gât, nazale, din cap, din piept, din ceafă, guturale şi alte nuanţe. Toate acestea s-au întipărit în memoria mea auditivă, dar principalul e că am înţeles superioritatea glasurilor aşezate în mască, adică în partea din faţă a capului unde se găsesc cerul gurii, cavităţile nazale, cavitatea Highmor /maxilarul de sus/ şi alţi rezonatori.

Cântăreţii mi-au spus : „Sunetul care se aşază pe dinţi sau se trimite «în^os», adică în craniu, devine metalic şi capătă forţa". Dar sunetele care se îndreaptă spre părţile moi ale cerului gurii sau în glotă răsună ca în vată.

Afară de asta, stând de vorbă cu un cântăreţ, am aflat o altă taină însemnată a aşezării glasului. La expirare, în timpul cântatului, trebuie să simţi două curente de aer care vin simultan din gură şi din nas. Se pare că ele, când ies afară, se unesc într-o undă comună, sonoră.

Un alt cântăreţ mi-a spus : „Când cânt, eu aşez sunetul aşa cum fac bolnavii sau cei care dorm, când gem cu gura închisă. îndreptând în felul acesta sunetul spre mască şi spre cavităţile nazale, deschid gura şi continuu să cânt tot aşa cum cîntctm când ţineam gura închisă. Dar de data aceasta freamătul dinainte se transformă într-un sunet care iese liber şi care răsună în cavităţile nazale sau în alţi rezonatori superiori ai măştii".

Toate aceste procedee au fost verificate de mine prin experienţă în scopul de a găsi acel caracter al sunetului pe cars îl visam.

- Căutările mele au fost îndrumate şi de unele cazuri întâmplătoare. Aşa, de pildă, în timpul şederii mele în străinătate, am făcut cunoştinţă cu renumitul cântăreţ B \ O dată, în ziua unui concert, i s-a părut că glasul îi e stins, că nu va putea cânta seara. Sărmanul de el m-a rugat să-l însoţesc la concert şi să-l învăţ cum să iasă din încurcătură dacă i s-ar întâmpla o nenorocire. Cu mâinile reci, palid, buimăcit, concertistul a intrat în scenă şi a început să cânte minunat. După primul cântec s-a întors în culise şi acolo, de bucurie, a început să facă figuri de entrechat şi să fredoneze vesel :

66 A venit, a venit, a venit!

67 Ce, cine a venit ? nu mă dumeream eu.

68 Ea... nota ! afirmă cântăreţul, examinându-şi caietele de romanţe pentru numărul următor de canto.

69 Unde a venit ? nu înţelegeam eu. - Aici a venit, a spus cântăreţul arătându-mi partea din faţă a capului, nasul, dinţii.

Altă dată am avut prilejul să asist la concertul elevilor unei renumite profesoare de canto şi să stau alături de ea. Am fost martor al emoţiilor pe care le avea pentru elevii şi elevele ei. Bătrânică mă apuca tot timpul de mînă şi dădea nervos dintr-un cot şi dintr-un genunchi, când elevii nu făceau ceea ce trebuie. În acelaşi timp, sărăcuţa repeta mereu cu spaimă :

70 Uşla, uşla ' (adică : a plecat, a plecat) sau, dimpotrivă, şoptea cu bucurie : Prişla, prişla (a venit, a venit).

71 Cine ? Unde ? nu mă dumeream eu.

72 Nota uşla v zatîloc (notă a plecat în ceafă), îmi şoptea la ureche profesoara speriată sau, dimpotrivă, repetă cu bucurie : Prişla, prişla v mordu! (a venit în mutră - adică în mască).

Uite, aceste două întâmplări în care am auzit unele şi aceleaşi cuvinte -„a venit, a plecat... în mască şi în ceafă" mi-au rămas întipărite şi am început să caut să aflu de ce e atât de îngrozitor când nota pleacă şi e atât de bine când ea se întoarce în mască.

Pentru asta a trebuit să recurg la ajutorul canto-ului. De teamă să nu-i deranjez pe cei care locuiau cu mine, îmi făceam experienţele cu un sfert de glas, cu gura închisă. Această delicateţe mi-a fost de mare folos. Mi s-a limpezit faptul că la început, ta aşezarea sunetului, e mai bine să mugeşti încet, în căutarea unui sprijin potrivit pentru glas.

La început, scoteam doar una, două sau trei note medii, sprijinindu-le în toate punctele rezonatorilor măştii pe care izbuteam să le simt înăuntrul meu. A fost un studiu de investigaţie îndelungat şi greu. În acele momente mi se părea că sunetul nimerea unde trebuie, în alte momente însă observam că nota uşla (a plecat).

La urma urmelor, prin aceste exerciţii îndelungate s-a format o deprindere şi, cu ajutorul câtorva procedee, am învăţat să aşez corect două, trei note învecinate care, după cum mi se părea, sunau într-un fel nou, plin, compact, metalic, ceea ce înainte nu băgasem de seamă că sunt îţi stare să fac. Dar asta nu-mi ajungea. Am început să scot sunetul complet în afară, aşa încât îmi tremură până şi vârful nasului din pricina vibraţiei.

Am izbutit parcă, dar glasul mi-a devenit nazal. Rezultatul ăsta a atras după sine o muncă nouă. Trebuia să scap de timbrul nazal al sunetului. M-am ocupat mult timp de asta, cu toate că am văzut la sfârşit că secretul e simplu. Trebuia doar să îndepărtez o mică încordare, aproape imperceptibilă, din partea interioară a cavităţii

nazale, în care am izbutit să o dibui.

În sfârşit, am scăpat de ea. Notă a ieşit şi mai în afară şi a sunat mai tare, dar nu atât de plăcut ca timbru, cât aş fi dorit eu. Rămăseseră în ea urme nedorite de rezonanţe, de care n-am putut să mă descotorosesc. Dar, din încăpăţânare, n-am vrut să duc nota înapoi, în adânc, în speranţa că cu timpul voi înfrânge neajunsul cel mare.

În stadiul următor de lucru, am încercat să lărgesc puţin diapazonul pe care îl stabilisem pentru exerciţii. Spre mirarea mea, notele învecinate, atât în sus cât şi în jos, au răsunat de la sine minunat şi s-au aliniat conform caracterului celor anterioare, prelucrate înainte de mine.

Aşa, treptat, îmi verificam şi-mi îndreptam notele naturale deschise ale diapazonului meu. A venit rândul să lucrez cu cele mai grele note de sus, cu cele de limită, care cer, după cum se ştie, un sunet închis, aşezat artificial.

„Când cauţi, nu trebuie să stai pe ţărmul mării şi să aştepţi ca lucrul căutat să vină de la sine, ci trebuie să cauţi cu stăruinţă, să cauţi şi iar să cauţi". Iată de ce în timpul liber, acasă, eu mugeam mereu dibuind rezonatori noi, sprijine noi şi mă acomodam într-un fel nou la ele.

în timpul acestor căutări, am observat întâmplător că atunci când te străduieşti să scoţi sunetul direct în mască, înclini capul şi laşi bărbia în jos. O asemenea atitudine te ajută să laşi ca nota să pornească înainte, cât se poate de departe. Mulţi cântăreţi au recunoscut ca valabilă această metodă.

Aşa mi-am format o gamă întreagă de note înalte de limită. Dar deocamdată ajungeam la ele numai când cântam cu gura închisă, şi nu aşa cum se cântă normal, cu gura deschisă.

A venit primăvara. Familia mea s-a mutat la ţară. Am rămas singur acasă, ceea ce mi-a îngăduit să-mi fac exerciţiile de canto, nu numai cu gura închisă, ci şi cu ea deschisă. Chiar în prima zi după plecarea lor, m-am întors acasă la masă, m-am culcat ca întotdeauna pe canapea, am început ca de obicei să cânt cu gura închisă şi după un interval de aproape un an m-am hotărât pentru prima dată să deschid gura la o notă bine fixată în timpul exerciţiilor cu gura închisă.

Care a fost însă uimirea mea când deodată, pe neaşteptate, mi-a ţâşnit, mi-a zburat din nas şi din gură, cu toată puterea, un sunet nou, care se copsese de mult, necunoscut de mine, asemănător cu cel pe care îl visam mereu, pe care îl auzisem la cântăreţi şi pe care îl căutam de mult.

Cu cât intensificăm glasul, cu atât el se întărea şi se condensa mai mult. Nu putusem până atunci să scot un asemenea sunet. Se părea că s-a petrecut o minune cu mine. Am cântat toată seara plin de însufleţire şi glasul nu numai că nu-mi obosea, dar suna din ce în ce mai bine.

înainte de aceste exerciţii sistematice, răguşeam repede după ce cîn-tam cu voce tare timp îndelungat, acum însă, dimpotrivă, cântecul avea o acţiune eficace asupra gâtului şi-1 curăţa.

Am mai avut încă o surpriză plăcută : am scos note care nu existau înainte în registrul meu. În glasul meu apăruse un colorit nou, un aît timbru, care mi se părea mai bun, mai nobil, mai catifelat decât cel dinainte.

De unde veniseră toate acestea ? Am văzut limpede că prin exerciţiile de canto cu gura închisă nu numai că se poate dezvolta sunetul, dar se pot şi egală toate notele la vocale. Şi cât e de important asta ! Cât de neplăcute sunt glasurile pestriţe, în care sunetul A zboară din burtă, sunetul E, din glotă, I, din gâtlejul sugrumat, sunetul O iese ca din butoi, iar U, I, Iu se rătăcesc în nişte locuri din care nu le poţi îndrepta în afară cu

nici un chip.

Prin această aşezare a glasului pe care o prelucrasem, sunetele deschise ale vocalelor se îndreptau spre unul şi acelaşi loc care se găsea în partea de sus, cea tare, a cerului gurii, chiar la rădăcinile dinților, şi se reflectau undeva, în cavitățile nazale ale măştii.

Probele de mai târziu mi-au lămurit că, cu cât glasul urcă mai sus, trecând la notele închise artificial, cu atât rezistența sunetului se strămută mai sus, în partea din față a măştii, în cavitățile nazale.

Afară de asta am observat că în timp ce notele, naturale deschise se sprijineau, la mine, pe partea tare a cerului gurii şi se reflectau în cavitățile nazale, cele închise, care se sprijineau pe cavitățile nazale, se reflectau în partea tare a cerului gurii.

Seri întregi am cântat în odaia goală, fermecat de noul meu glas, dar curând am avut o decepție : la una din repetițiile de la operă am fost martor la o întâmplare : un dirijor cunoscut a criticat un cântăreț pentru faptul că împinge prea tare sunetele chiar în fața măştii, din care pricină cântatul capătă un ton neplăcut, țigănesc, cu o uşoară nuanță nazală.

Întâmplarea asta m-a abătut din nou de pe poziția pe care mă situasem cu fermitate. Chiar înainte de asta observasem şi eu singur un răsunet nedorit, care se ivea în glasul meu la notele aşezate în partea cea mai din față a măştii.

A trebuit să mă apuc iar de studiu şi căutare.

Fără să părăsesc ceea ce găsisem o dată, am început să caut în cutia mea craniană puncte noi de rezonanță ; în toate punctele țări ale cerului gurii, în domeniul cavității Highmor, în partea de sus a craniului şi chiar în ceafă, de care înainte fusesem învățat să mă tem, peste tot găseam rezonatori.

Într-o măsură sau în alta toți îşi făceau treaba şi colorau sunetul cu culori noi.

Am înțeles limpede prin aceste exerciții că tehnică la canto e mai complicată şi mai fină decât se credea şi că secretul artei vocale nu stă numai „în mască".

Mai era un secret, pe care am avut norocul să-1 aflu. La lecția de canto m-au intrigat desele exclamații ale profesoarei la notele înalte ale elevilor.

- Căscatul ! le amintea ea.

Am înțeles) că pentru îndepărtarea constrângerilor la o notă înaltă, laringele şi faringele trebuie să se aşeze absolut la fel ca în timpul căscatului. Prin asta gâtlejul se îndreaptă firesc şi deci înlătură constrângerea nedorită. Datorită acestui nou secret, notele mele de sus s-au îndreptat, au scăpat de constrângere şi au căpătat un sunet metalic. Eram fericit.

…anul 19..

Astăzi, Arkadie Nikolaevici şi-a continuat povestirea. El a spus :

- După toate exercițiile pe care vi le-am descris, am obținut ca gla

sul să fie bine aşezat pentru emiterea vocalelor. Am cântat vocalize şi glasul îmi sună pe toate registrele egal, puternic şi plin.

Am trecut la romanțe cu cuvinte, dar, spre mirarea mea, ele sunau ca vocalizele, deoarece cântam numai sunetele vocale ale cuvintelor.

În ce priveşte consoanele, nu numai că nu răsunau, dar mă şi împiedicau la cântat cu loviturile lor seci. Atunci am înțeles, din propria mea experiență, un aforism excelent, despre care am mai vorbit, al lui S. M. Vol-konski: „vocalele sunt un fluviu, consoanele un țărm". Iată de ce oîntatul meu cu consoane moi semăna cu un fluviu fără țărmuri, care, revărsându-se, se prefăcea într-o mlaştină, într-o mocirlă în care cuvintele

se împotmoleau şi se scufundau.

Atunci mi-am îndreptat atenţia numai asupra consoanelor.

Le urmăream rezonanţa atât la mine cât şi la alţii, mă duceam la operă şi la concerte, ascultam cântăreţii. Şi ce s-a întâmplat ? Am văzut că cei mai buni dintre ei chiar prefăceau, ca şi mine, ariile şi romanţele în simple vocalize şi datorită moliciunii consoanelor sau neglijenţei nu le exprimau până la capăt.

Am înţeles şi mai bine importanţa sarcinii mele, după ce mi s-a povestit că glasul renumitului bariton italian B. sună slab la vocale, dar îşi înzeceşte puterea sonoră de cum uneşte vocalele cu consoane.

Am început să verific acest fenomen pe mine însumi, dar iproba n-a dat rezultatele dorite.

Mai mult decât ath\ ea im-a convins de faptul că consoanele mele nu răsună nici de la sine, singure, nici în unire cu vocalele. Era nevoie să muncesc mult, ca să înţeleg cum să-mi formez rezonanţa glasului la toate sunetele, fără excepţie.

Seara scoteam cu gura închisă diferite sunete sau cântam cu cuvinte. Totuşi munca mea cu consoanele nu era mulţumitoare. Multe dintre ele, ca de pildă cele fluierătoare, şuierătoare şi cele „răcnite", nu-mi ieşeau bine. Pesemne că vina o poartă cusurul meu de la natură, cu care a trebuit să mă împac.

înainte de toate, trebuia să înţeleg care sunt poziţiile gurii, buzelor, limbii care creează sunetele juste ale consoanelor.

Pentru asta am recurs la un „model", adică am recrutat pe unul dintre elevii mei cu o bună dicţiune.

El s-a dovedit un om răbdător. Asta mi-a dat posibilitatea să mă uit ore întregi în gura lui, să observ ceea ce fac buzele şi limba lui la rostirea consoanelor pe care ştiam că eu le rostesc imperfect.

Fireşte, înţelegeam că nu există două feluri absolut identice de fă vorbi. Fiecare trebuie să se adapteze într-un chip sau altul, în raport cu calităţile lui.

Totuşi, încercam să fac şi eu ceea ce observam la „modelul" rneU.

Dar orice răbdare are o limită : elevul pe care îl alesesem pentru studiu n-a mai rezistat şi a încetat să mai vină la mine sub diferite pretexte.

A trebuit să mă adresez unei profesoare experimentate în dicţiune şi să învăţ cu ea.

N-am izbutit să mă bucur destul de succesul pe care îl obţinusem, că a şi apărut dezamăgirea. Elevii mei de la clasa de operă, de care continuăm să mă ocup, au fost supuşi unei critici aspre din partea oîntăreţilor şi muzicanţilor, pentru faptul că în goană după rezonanţa consoanelor, cânta în locul unui singur sunet sonor : B, B sau M, N, câteva sunete cam aşa: Mmm, Nnn şi aşa mai departe. Datorită acestei prelungiri, rezonantă sunetului consoanei creşte în paguba vocalei.

În asemenea condiţii, sunetul consoanei, care are mai puţină rezonanţă decât al vocalei, ocupă o mare parte din notă, şi asta în canto influenţează asupra melodiei.

Cântăreţii au criticat aspru înghiţirea vocalelor de către consoane.

Fără îndoială, cântăreţii care procedează aşa greşesc. Trebuie să cânţi şi să vorbeşti cu o singură consoană, nu cu câteva : B,V,M,N etc. Asta s-ar putea admite numai în prima perioadă, la începutul studierii consoanelor.

De aceea, eu nu apăr această manieră nici la canto, nici la vorbire.

Nu trebuie rostit ; „Afffiori annnufi". O dicţiune atât de lipicioasă îţi aminteşte de o bomboană care se cheamă caramea. Consoanele trebuie să sune, să se umfle, iar vocalele nu trebuie să se usuce din pricina altor sunete. Fiecare dintre ele să ocupe locul

şi cantitatea de timp de rezonanţă stabilită pentru ele.

M-am prins atât de pătimaş de canto, încât am uitat scopul principal al căutărilor mele : vorbirea scenică, metodele de declamare.

Dar mi-am adus aminte de ele şi m-am străduit să vorbesc aşa cum învăţasem să cânt. Spre uimirea mea, sunetul a fugit în zatîloc/ceafa/ şi n-am putut nicicum să-l aduc în morda /muţră/. Când însă, la urma urme-ior, ara izbutit, atunci glasul meu de fiece zi şi voribirea mi-au devenit nefireşti.

- Ce înseamnă asta ? mă întrebam nedumerit. Se vede că trebuie să vorbim altfel decât cântam. Pesemne că din pricina asta eîntăreţii de profesie citită altfel decât vorbesc.

întrebările şi discuţiile mele pe această temă m-au lămurit că mulţi cântăreţi procedează aşa, ca să nu-şi uzeze în timpul vorbirii timbrul lor lucrat pentru carito.

Am hotărât însă că în profesia noastră asta e o măsură de prisos, pen-trtî că noi cântam anume ca să vorbim cu timbru.

înainte de a găsi adevărul, a trebuit să mă ocup mult de această problemă. Am fost ajutat şi de o întâmplare. Un celebru artist străin, renumit prin glasul, dicţiunea şi declamaţia lui, mi-a spus : „O dată ce glasul e aşezat bine, trebuie să vorbeşti absolut aşa cum ai cânta".

De atunci, munca mea a căpătat o direcţie determinată şi a început să clocotească. Exerciţiile de canto alternau cu vorbirea : cântam un sfert de ceas, apoi vorbeam tot atât pe registrul stabilit la cântec, iar cântam şi iar vorbeam. Am făcut mult timp aceste exerciţii, dar n-am obţinut rezultate.

Nici nu e de mirare, m-am gândit eu. Ce pot să însemne şi ce pot să-mi dea câteva ceasuri de vorbire corectă, în comparaţie cu zilele întregi de conversaţie incorectă ?! Trebuie să introduci în cotidian felul ăsta de a vorbi, să introduci obiceiul, să inoculezi în tine noul, în viaţa însăşi, să faci din acest nou o a doua natură a ta.

Elevilor li se dau lecţii de canto, dar ei nu trebuie să facă exerciţii de aşezare sau de îndreptare a dicţiunii numai în timpul acestor lecţii. în timpul lecţiilor nu trebuie decât să-ţi însuşeşti ceea ce se cuvine să faci la lecţiile de „antEenatnent şi disciplină", la încăput sub supravegherea unui repetitor experimentat, iar la urmă să le continui singur, acasă şi pretutindeni, în viaţa ta particulară. %

Până când această manieră nu va intra în noi, nu se poate socoti că altoiul a prins. Trebuie să urmărim un lucru : să vorbim întotdeauna - pe scenă şi în viaţă - corect şi frumos. Numai cu această condiţie se va forma deprinderea care se va preface într-o a doua natură şi în momentele de interpretare scenică nu va mai trebui să ne urmărim cu atenţie dicţiunea.

Dacă interpretul rolului Ceaţki sau Hamlet va trebui, în timpul jocului, să se gândească la toate lipsurile glasului său şi la greşelile vorbirii sale, nu cred că îşi va atinge principalul scop creator. De aceea vă sfătu-iese ca de pe acum să căutaţi să satisfaceţi, o dată pentru totdeauna, în aceşti doi ani de cursuri, exigenţele elementare ale dicţiunii şi ale sunetului. Dar subtilităţile artei de a vorbi, care vă ajută să scoateţi în evidenţă artistic, frumos şi precis nuanţele imperceptibile ale sentimentelor şi gîn-durilor, va trebui să le prelucraţi în decursul întregii voastre vieţi.

Cum vedeţi, nu e chiar atât de uşor s-o scoţi la capăt cu toate astea, dar eu am făcut ce-am putut, atât cât rezista atenţia mea.

Am să mă supraveghez tot timpul şi pe mine, şi aşezarea glasului, m-am hotărât eu. Am să-mi transform viaţa într-o şcoală continuă. În felul acesta, mă voi

dezvăța să vorbesc incorect.

În sfârşit, am simțit o oarecare diferență în vorbirea curentă. Au început să apară în ea unele sunete separate izbutite, unele fraze întregi chiar şi îmi dădeam seama că tocmai în asemenea momente se aplică în vorbirea mea ceea ce găsisem la canto. În acele momente vorbeam aşa cum cântăm. Dar, din nenorocire, nu puteam vorbi aşa mult timp, deoarece sunetul Undea tot timpul să pornească spre părțile moi ale cerului gurii şi gâtului.

Şi până în ziua de astăzi se petrece acelaşi lucru. Nu sunt sigur de faptul că voi izbuti o dată şi pentru toată viața să-mi aşez glasul în aşa chip, încât întotdeauna, permanent, să vorbesc just, aşa cum cânt. Se vede că va trebui înaintea fiecărui spectacol sau repetiție să-mi îndrept glasul cu ajutorul unor exerciții pregătitoare.

Totuşi, am avut fără îndoială un succes. El a constat în faptul că m-am deprins să trimit -laşul în mască repede, uşor, liber, în fiecare minut, nu numai când cântam, dair şi când vorbeam.

Dar rezultatul esențial al muncii a constat în faptul că în vorbirea mea a apărut linia continuă de sonoritate care se formase în canto şi fără de care nu poate să existe o artă autentică a cuvîntutui.

Asta căutasem mult timp, la- asta visasem continuu, asta dă frumusețe şi muzicalitate simplei vorbiri curente şi mai ales vorbirii înalte, declamatorie.

Acum am aflat, direct din practică, că această linie se creează în vorbire numai în cazul în care vocalele şi consoanele cânta de la sine, ca în arta cântului. Dar dacă nu se întinde decât sunetul vocalelor, iar consoanele ce vin după ele se mărginesc să ciocănească, atunci se formează un gol, o surpare, un vid şi, ca urmare, în loc să se nască o linie nesfârşită, se ivesc fragmente, bucăți, exclamații sonore. Am mai înțeles apoi curând că nu numai consoanele sonore, dar şi celelalte, zgomotoase, şuierătoare, fluieră' toare, cristaline, hârâitoare, înțepătoare, tari, trebuie de asemenea să participe atât prin şuieratul lor, cât şi prin sonoritatea tor, la crearea liniei neîntrerupte.

Acum vorbirea mea curentă ba cânta, ba şuiera, ba zbârnâie, ba „țipă'\ creând în felul acesta linia neîntreruptă, schimbând tonurile şi coloritul sunetului în funcție de vocalele rostite şi de consoanele sunătoare şi zgomotoase.

La sfârşitul acestei perioade de studiu despre care v-am povestit atât de mult, nu obținusem încă ceea ce se cheamă în limba noastră simțul cu-vîntului sau simțul frazei, dar fără îndoială că începusem să mă orientez în rezonanță sunetelor şi a silabelor.

Specialiştii vor critica mult şi aspru calea pe caire am mers în cercetările mele şi rezultatele pe care le-am obținut. Să critice ! Metoda mea e luată din practica vie, din experiență, şi rezultatele ei sunt de față şi pot fi supuse verificării.

Această critică va ajuta la limpezirea problemei aşezării glasului scenic şi a metodelor de predare, ca şi la îndreptarea dicțiunii şi a rostirii sunetelor, silabelor, cuvintelor.

După tot ce v-am spus la ultima, lecție, ored că vă putem socoti destul de pregătiți pentru începerea unei mumei conştiente, atât pentru aşezarea glasului, cât şi pentru dicțiunea de canto şi pentru vorbirea scenică în dramă.

Trebuie să vă apucați de această muncă chiar acum, cât timp mai sunteți încă elevi.

Artistul trebuie să apară pe scenă bine înarmat, i'asr glasul e unul dintre cele mai importante mijloace creatoare ale lui. Afară de asta, când veți deveni profesionişti, orgoliul n-o să vă îngăduie să vă ocupați, ca mişte şcolari, de studierea alfabetului. Aşa

că folosiți-vă de tinerețea voastră şi de timpul cât mai sunteți elevi. Dacă nu veți isprăvi această muncă acum, atunci n-o veți scoate la capăt nici în viitor şi totdeauna, în toate momentele vieții creatoare pe scenă, acest cusur din timpul şcolii vă va frâna munca. Glasul o să vă împiedice în loc să vă ajute. „Glasul meu e bogăția mea", a spus un airtist renumit, care, fiind invitat la un ospăț, a pus termometrul, pe care îl purta în buzunar, în supă, în vin şi în alte băuturi. În grija lui pentru păstrarea glasului, el urmărea temperatura hranei pe care o mânca. Iată până la ce girad se îngrijea el de unul dintre cele mai prețioase daruri ale naturii creatoare, de glasul lui frumos, sonor, expresiv şi puternic.

Între timp Rahmanov 1-a adus pe noul profesor de dicțiune, pe care ni 1-a prezentat. După o mică întrerupere, el şi-a început prima lecție împreună cu Anastasia Vladiimirovna.

Să fac oarecare însemnări şi pentru acest curs mixt ? Nu cred. Tot ce s-a spus la lecții e suficient de cunoscut din programele obişnuite ale altor şcoli şi conservatoare. Diferența e numai că aici îndreptarea dicțiunii se făcea pe loc, sub supravegherea comună a celor doi profesori, şi se introducea nu-, maidecît în canto după indicațiile cântăreței. Şi, dimpotrivă, exigențele pe latura de canto se transpuneau pe loc în vorbirea curentă.

VI
VORBIREA PE SCENA

….anul 19..

Astăzi, în sala de teatru, la parter era pus un aîiş pe care scria Vorbirea pe scenă.

Ca de obicei, Arkadie Nikolaevici ne-a 'felicitat pentru că intrăm într-o nouă etapă a programului şi apoi ne-a spus ;

- V-am explicat la lecția trecută că trebuie să simți literele, silabele şi să le simți sufletul.

Astăzi vom spune acelaşi lucru despre cuvinte şi fraze întregi. Să nu aşteptați de la mine conferințe. Le veți auzi la cursurile specialistului. Eu am să vă supun numai câteva date care se referă la arta de a vorbi pe scenă, date culese de mine din practică, ca să vă pregătesc pentru cursul nou, închinat „legilor vorbirii".

Despre ele şi despre cuvânt s-au scris multe cărți minunate. Studiați-le cu atenție. Eu socot cea mai potrivită dintre ele cartea Cuvînfiul expresiv de S. M. Volkonski, pentru că e bine elaborată şi adaptată pentru artişti. Mă voi referi tot timpul la ea şi voi cita exemple şi fragmente în discuțiile noastre introductive despre vorbirea pe scenă. Artistul trebuie să-şi cunoască limba la perfecție. De ce are nevoie de trăiri subtile, dacă o să le exprime pe scenă cu o vorbire defectuoasă ? Un artist de înaltă clasă nu trebuie să cânte pe un instrument dezacordat. Şi în acest domeniu vom avea nevoie de ştiință. Folosiți-vă însă de ea cu pricepere şi la timp. Nu se poate începe împuind capul elevului, ca pe urmă să-i dai drumul pe scenă, fără să posede cea mai elementară practică scenică. Elevul se va zăpăci şi va uita ştiință sau, dimpotrivă, se va gândi numai la ea, uitând scena. Ştiința poate să ajute arta numai când ele se susțin şi se completează una pe alta...

După o pauză de gândire, Torțov a continuat ;

- Nu o dată v-am prevenit de faptul că fiecare om, călcând pe scenă, trebuie

să învețe din nou totul de la început : să privească, să umble, să

acționeze, să comunice şi, în slîrşit, să vorbească. Marea majoritate a oamenilor se folosesc prost, vulgar, de vorbire, chiar în viață, dair nu băga de seamă, pentru că s-au obişnuit cu ei înşişi şi cu lipsurile lor. Nu cred că voi reprezentați o excepție de la această regulă. De aceea, înainte de a vă apuca de munca obişnuită, trebuie să vă dați seama de cusururile vorbirii voastre, ca să renunțați o dată şi pentru totdeauna la obiceiul răspândit printre actori de a se referi permanent la ei înşişi şi a da ca exemplu defectuoasa lor vorbire cotidiană pentru justificarea unei maniere şi mai defectuoase de a vorbi pe scenă.

Pe -scenă, cuvântul şi vorbirea se găsesc într-o situație şi mai grea de-cît în viață. În marea majoritate a cazurilor textul piesei se debitează în teatru „acceptabil" sau nici măcar atât. Dar şi asta se face în chip grosolan, convențional.

Sîm/t multe pricini, şi prima dintre ele constă în următorul fapt: în viață rosteşti întotdeauna ceea ce trebuie, ceva ce vrei să spui pentru un scop, o problemă, o necesitate oarecare, pentru o acțiune orală autentică, rodnică şi conformă unui scop. Adesea, chiar în împrejurările în care îndrugi cuvinte fără să le chihzuieşti, o faci pentru ceva anume : ca să scurtezi timpul, ca să distiragi atenția şi aşa mai departe.

Pe scenă nu-i acelaşi lucru. Acolo rostim un text străin, care -ne e dat de autor, care adesea nu e cel de caire avem nevoie şi pe care am vrea să-1 spunem.

Afară de asta, noi vorbim în viață despre şi sub influența a ceea ce noi vedem în realitate, în jurul nostru, ori în gând, despre ceea ce simțim cu adevărat, despre ceea ce gândim cu adevărat, despre ceva ce există în realitate. Pe scenă însă, suntem obligați să vorbim despre ceea ce nu vedem, simțim sau gândim noi înşine, ci despre un lucru pe care-1 trăiesc, îl văd, îl simt, îl gândesc personajele pe caire le interpretăm.

În viață ştim să ascultăm bine, pentru că lucrul ne interesează sau avem nevoie de el. Pe scenă însă, în majoritatea cazurilor, reprezentăm atenția, ne prefacem că ascultăm. Acolo, n-avem necesitatea practică să pătrundem în gândurile străine şi să percepem cuvintele străine ale partenerului şi ale rolului. Trebuie să ne silim s-o facem. Dar o asemenea forțare duce la un joc superficial, meşteşugăresc, cu şabloane.

Afară de asta, mai există şi alte condiții supărătoare, care ucid comunicarea vie omenească. Fapt e că textul irostit des la repetiții şi la numeroase spectacole devine o simplă flecăreală şi atunci conținutul se evaporează din cuvinte şi lasă numai forma lor mecanică. Ca să meriți dreptul de a sta pe scenă, trebuie să faci acolo ceva. Între alte procedee de a umple vidul interior al rolului, rostirea mecanică a cuvintelor ocupă un loc important.

În urmă acestui fapt, actorii îşi formează obiceiul de a vorbi mecanic pe scenă, adică de a rosti făiră sens cuvintele învățate pe de rost, fără nici o atenție pentru conținutul lor. Cu cât se dă mai multă libertate unei aseme-

nea deprinderi, cu atât memoria mecanică devine mai ascuțită, şi cu cât se ascute ea, cu atât mai statornic devine şi obiceiul de a „îndruga" pe scenă.

Aşa, treptat, se formează o vorbire teatrală, specific meşteşugărească.

Rostirea mecanică a cuvintelor se întâlneşte şi în viața reală, de pildă : „Bună ziua, ce mai faci ?" „Mulțumesc, bine" ori „Rămâi cu bine, fii sănătos !"

La ce se gândeşte omul, ce simte el în timp ce rosteşte mecanic aceste cuvinte ? Nu gândeşte nimic şi nu simte nimic în legătură cu conținutul lor. Cuvintele erup din noi singure, în vreme ce suntem preocupați de alte trăiri şi igînduri. Acelaşi lucru se vădeşte şi la şcoală : în timp ce elevul 'răspunde la o lecție bine învățată, se gândeşte în sinea lui ce notă o să-i pună învățătorul. Cunoaştem şi în teatru acest

fenomen : în timp ce actoirul debitează cuvintele rolului, el se gândeşte la alte probleme şi vorbeşte necontenit, ca să umple momentele vide, netrăite, ale rolului şi ca să ocupe cu ceva atenţia spectatorilor, care pot începe să se plictisească. În asemenea momente, actorii vorbesc ca să vorbească şi să nu se mai oprească, fără să aibă grijă nici de sunet, nici de sensul lăuntric al cuvintelor, ci numai de împlinirea în chip însufleţit şi fierbinte a procesului vorbirii.

Pentru asemenea actori, sentimentele şi ideile rolului sunt copii vitregi, iar adevăraţii lor copii sunt cuvintele textului. La început, când se citeşte piesă pentru prima oară, atât cuvintele rolului tău, cât şi ale celorlalţi parteneri, par interesante, noi, necesare. Dar după ce urechea se obişnuieşte cu ele, după ce sunt uzate la repetiţii, cuvintele îşi pierd esenţă, sensul şi nu irămîn în conştiinţă, în inima celui care le rosteşte, ci numai pe limbă. Din acel moment tot ceea ce spune el şi ceilalţi actori nu mai e important pentru el. Important e să îndirugi irolul şi să nu te mai opreşti.

Cât de lipsit de sens e momentul în care actorul, pe scenă, fără să asculte până la capăt ce i se spune sau ceea ce a întrebat, sau nelăsând pe altul să rostească până la capăt ideea principală, se grăbeşte să-şi întrerupă partenerul care vorbeşte cu el. Atunci cuvântul cel mai important al replicii e morfolit şi mu ajunge până la spectator, aşa că ideea îşi pierde în întregime sensul şi n-ai la ce să răspunzi. Ai vrea să-ţi contrazici partenerul, dar e inutil, deoarece el singur nu înţelege ceea ce întreabă. Toate aceste neadevăruri creează convenţionalisme, şabloane, care omoară credinţa în cele rostite şi în trăire chiar. E şi'mai rău când actorii dau în chip conştient o semnificaţie nejustă cuvintelor rolului. Toată lumea ştie că mulţi dintre noi se folosesc de text ca să arate spectatorilor calitatea materialului lor sonor, a dicţiunii, a manierei de a declama şi a tehnicii aparatului lor de vorbire. Asemenea actori au tot atâta legătură cu arta, cită au vânzătorii din magazinele de instrumente muzicale care cântă cu dibăcie pasaje complicate la felurite instrumente, ca să demonstreze calitatea măiflfii pe caire o vând, nu ca să redea operele compozitorilor şi felul în care le înţeleg ei.

Şi actorii execută cu glasul cadenţe şi motive sonore complicate. Ei cânta ".".ere. silabe separate, le întind, le răsucesc, le strigă ca să-şi airate glasul, ca să gâdile plăcut timpanul ascultătorilor, nu ca să acţioneze şi să transmită spectatorilor trăirile lor.

…anul 19..

-.azi lecţia a fost închinată subtextului.

- Ce înseamnă subtext ? ne-a întrebat Arkadie Nikolaevici şi imediat r.r-a răspuns tot el : „viaţa spiritului omenesc" a rolului, pe oare o simţi pre-

.âuntrul tău şi care curge continuu sub cuvintele textului, justificându-le şi însufleţindu-le tot timpului. Subtextul conţine nenumăratele şi variatele linii interioare ale rolului şi ale piesei, împletite din acel „dacă" magic şi din alţi „dacă" din diferite născociri ale imaginaţiei, din situaţii propuse, din acţiuni interioare, din Obiectele atenţiei, din adevăruri mici şi mari şi din credinţa în ele, din adaptări' şi alte elemente.

Subtextul e elementul care ne obligă să spunem cuvintele rolului.

Toate aceste linii, intenţionat împletite între ele ca firele unei sfori răsucite, parcurg întreaga piesă, tinzând spre supratemă finală.

îndată ce întreaga linie a subtextului, ca un curent submarin, e pătrunsă de sentiment, se creează acţiunea principală a piesei şi a rolului. Ea iese în evidenţă nu numai prin mişcarea fizică, dar şi pirin vorbire : se poate acţiona nu numai eu trupul, ci şi cu sunetul, cu cuvintele" [IV].

Ceea ce în domeniul acţiunii capătă denumirea de acţiune principală, în

domeniul vorbirii se numeşte subtext.

Trebuie oare să explicăm, sau se înțelege de la sine că un cuvânt care nu e saturat dinăuntru şi e luat separat rămâne numai o formulare exterioară ?

Textul rolului compus din asemenea formulări devine o serie de sunete goale.

Iată, de pildă, cuvântul „iubesc". El nu face decât să amuze un străin neobişnuit cu această compunere de sunete.- Pentru dânsul cuvântul e gol, deoarece nu e legat de reprezentări interioare frumoase, care înalță sufletul. Dar îndată ce sentimentul, gândul său imaginația vor' însufleți sunetele goale, se naşte o altă atitudine față de el, că față de un cuvânt plin d'e conținut. Atunci sunetele cuprinse în cuvântul „iubesc" devin capabile să aprindă pasiunea în om şi să-i schimbe viața.

Cuvântul „înainte", însuflețit de un sentiment patriotic, e capabil să trimită la moarte sigură regimente întregi. Cele mai simple cuvinte care transmit gânduri complicate ne pot schimba concepțiile. Nu degeaba cuvântul e cea mai concretă expresie a gândului omenesc.

Cuvântul poate să excite şi cele cinci simțuri ale noastre. într-adevăr, e de ajuns să amintim titlurile operelor muzicale, numele unui pictor, denumirea unui fel de mîncaire, un parfum preferat etc, ca să vă amintiți imaginile auditive şi vizuale, gusturile,/mirosurile sau senzațiile palpabile de care vorbeşte cuvântul.

El poate trezi chiar senzații de durere. Aşa, de pildă, în cartea Viața mea în artă se dă ca exemplu o întâmplare: cineva care a ascultat descrierea unei dureri âe dinți a început să simtă că îl dor dinții.

Pe scenă nu trebuie să existe cuvinte lipsite de suflet, de sentimente. Acolo n-avem nevoie de cuvinte goale de idei, aşa cum n-avem nevoie de cuvinte lipsite de acțiune. Pe scenă cuvântul trebuie să trezească în artist, în partenerii lui şi, prin ei, şi în 'spectator cele mai variate sentimente, dorințe, gânduri, năzuințe, imagini interioare, senzații vizuale, auditive şi alte senzații primite de cele cinci simțuri.

Toate acestea arată că cuvântul, textul rolului sunt prețioase nu prin şi pentru ele însele, ci prin conținutul sau pirin subtextul care se află ascuns în ele.

Asta o uităm adesea când[1] urcăm pe scenă.

Nu trebuie să uităm însă că o piesă tipărită nu înseamnă o operă încheiată, până când ea nu va fi interpretată pe scenă de către artişti şi nu va fi însuflețită de sentimentele lor omeneşti, vii ; tot aşa şi partitura muzicală scrisă nu e încă o simfonie până nu e interpretată de o orchestră de muzicanți la concert. Numai oamenii - interpreții simfoniei sau piesei - voir însufleți lăuntric, cu trăirea lor, subtextul operei transmise. În el, ca şi în airtist, se vor dezvălui ascunzişuri sufleteşti, esența pentru care s-a născut creația. Sensul creației se află în subtext. Fără el, cuvântul n-are rost pe scenă. În momentul creației, cuvântul vine de la poet şi subtextul de la artist. Dacă ar fi altfel, spectatorul n-ar vrea să meargă la teatru ca să vadă actorul, ci air sta acasă şi ar citi piesa.

Numai pe scenă se poate cunoaşte opera scenică în toată plenitudinea şi esența ei. Numai la spectacol se poate simți adevăratul suflet al piesei, subtextul ei, creat şi transmis de artist de fiecare dată şi la fiecare repetare a spectacolului.

Artistul trebuie să creeze pe textul piesei muzica sentimentului său şi să învețe să cânte această muzică a sentimentului cu cuvintele rolului. Numai când vom auzi melodia sufletului său vom prețui deplin textul după meritul şi frumusețea lui, cu tot ce ascunde în el.

Voi ştiți din cursurile primului an ce înseamnă linia interioară a rolului, cu acțiunea ei principală şi supratemă care creează trăirea. Ştiți, de asemenea, cum să

conturați în voi înşivă aceste linii interioare şi cum să provocați, cu ajutorul psihotehnicii, trăirea, când ea nu se naşte de la sine, intuitiv.

Acest proces rămâne în întregime obligatoriu şi în domeniul cuvîn-tului şi al vorbirii.

…anul 19..

- „Norul"... „războiul"... „gaie"... „liliac"... rosti incolor Arkadie Nikolaevici, despărțind un cuvânt de celălalt printr-o lungă pauză.

Aşa a început lecția de astăzi.

- Ce se petrece în voi la perceperea auditivă a acestor sunete ? Să luăm ca exemplu „norul". Ce vă amintiți, ce simțiți, ce vedeți după ce am rostit acest cuvânt ?...

Mi s-a ivit în fața ochilor o pată mare, fumurie, în mijlocul cerului senin de vară.

Maloletkova a văzut un văl alb, lung, întins de-a curmezişul întregului cer.

- Acum să urmărim ce trezeşte în voi fraza percepută de ureche: „Haideți la gară !"

În închipuirea mea, am ieşit din casă, am luat o trăsură, am trecut prin Dimitrovka, pe bulevarde, prin Miasnițkaia, am ajuns prin câteva străduțe la Sadovaia şi în curând m-am văzut la gară. Puşcin se vedea păşind pe peron. În ce o priveşte pe Veliaminova, ea a şi izbutit să plece cu imaginația în Crimeea, să treacă pe la Ialta, Alupka şi Gurzuf.

După ce fiecare dintre noi şi-a descris lui Torțov viziunile sale interioare, Arkadie Nikolaevici ne-a spus :

- Deci nici n-am apucat să rostesc bine câteva cuvinte, că voi ați şi îndeplinit în gând ceea ce exprimau ele. Şi cât de scrupulos mi-ați poves tit tot ce a provocat în voi fraza pe care am rostit-o eu !

Cum ați zugrăvit prin sunete şi intonații imaginile vizuale pe care voiați să ne faceți să le vedem cu ochii noştri, cu ce străduință ați cules şi distribuit culorile ! Cum ați vrut să dați relief frazelor !

Cât de mult v-ați îngrijit că tabloul prezentat de voi să semene cu originalul, adică cu acele viziuni pe care le-a provocat în voi plecarea în gând la gară!

Dacă ați realiza întotdeauna pe scenă acest proces normal cu aceeaşi dragoste şi ați rosti cuvintele rolului pătrunzând la fel în esența lor, ați deveni repede artişti mari...

După o oarecare pauză, Arkadie Nikolaevici a început să repete în diferite feluri cuvântul „norul" şi ne-a întrebat despre ce fel de nor e vorba. Xoi ghiceam, când mai bine, când mai rău.

Cum, cu ce ne transmitea Arkadie Nikolaevici această imagine ? Prin intonație, mimică, prin atitudinea lui față de obiectul zugrăvit, prin ochii care căutau, examinau pe plafon imagini inexistente ?

- Şi cu una şi cu alta, şi cu a cincea şi cu a douăzecea ! - ne-a spus

Arkadie Nikolaevici. întrebați natura, intuiția şi nu mai ştiu ce, cum şi cu ce îşi transmit altora viziunile. Mie nu-mi place şi mi-e teamă să stărui prea mult asupra problemelor în care nu sunt competent. De aceea să nu împiedicăm munca subconştientului, ci mai bine să ne învățăm să atragem în creație natura sufletească şi organică şi să facem ca aparatul nostru sonor, vocal şi alte aparate ale întruchipării, cu ajutorul cărora se pot reda sentimentele, gândurile, viziunile etc. noastre interioare, să devină fine şi sensibile.

Nu e greu să transmiți, cu ajutorul cuvintelor, reprezentări mai mult sau mai puțin precise altora, cum ar fi „gaie", „liliac", „nor". Mult mai greu e să faci asta cu cuvintele care au înțelesuri abstracte, cum ar fi „justiția" sau „dreptatea". E interesiant să urmărim activitatea interioară care se desfăşoară la rostirea acestor cuvinte...

Eu am început să mă gîndese la cuvintele care ne fuseseră indicate şi m-am silit să prind senzațiile pe care le provocau în mine.

La început m-am zăpăcit, neştiind încotro să-mi îndrept atenția ; voiam să mă agăț de ceva, dar nu ştiam de ce. Datorită acestui lucru, gândul, sentimentul, imaginația şi toate celelalte elemente interioare au început să se agite în căutarea a ceva.

Rațiunea încearcă să judece t-ema pusă de cuvânt, să oprească atenția asupra ei şi să pătrundă mai adânc în esența ei. întrezăream ceva mare, important, luminos, nobil. Dar aceste epitete n-aveau nici ele trăsături clare. Apoi mi-am adus aminte de câteva formule şi definiții acceptate de toată lumea pentru înțelesurile pe care mi le indicau cuvintele „justiție" şi „dreptate".

Dar formula seacă nu mă satisfăcea şi nu mă emoționa. În suflet îmi licăreau din când în când unele sentimente şi dispăreau pe loc. Le prindeam, dar nu le puteam păstra.

îmi trebuia ceva mai concret, care ar fi putut să fixeze abstractul. În momentul critic al căutărilor şi agitației interioare, imaginația a răspuns înaintea tuturor celorlalte elemente ale sufletului şi a început să-mi zugrăvească imagini vizuale.

Dar cum să-ți reprezinți justiția sau dreptatea ? Cu ajutorul simbolului, alegoriei, emblemei ? Memoria selecționa reprezentările şablonizate ale acestor înțelesuri care trebuiau să personifice ideea dreptății şi justiției.

Ele mi se reprezentau ba sub imaginea unei femei cu un cântar în mînă, ba în chipul unei cărți de legi deschisă de un deget care indica un paragraf.

Dar nici asta nu-mi satisfăcea mintea şi sentimentul. Atunci imaginația îmi aducea grăbit noi reprezentări vizuale. îşi închipuia o viață construită pe temelia dreptății şi justiției. E mai uşor să-ți reprezinți un asemenea vis, decât o abstracție lipsită de viață. Visurile în legătură cu viața reală sunt mai concrete, mai accesibile, mai perceptibile. E mai uşor să le vezi, iar văzându-le - să le simți. Te emoționează mai repede, te duc mai firesc spre trăire.

Mi -am adus aminte de o întâmplare din propria mea viață, înrudită cu aceea pe care o zugrăvea imaginația mea, şi sentimentul dreptății a fost într-o oarecare măsură satisfăcut V,

Când i-am povestit lui Torțov observațiile mele, el a tras următoarea concluzie :

- Natura a rânduit ca noi, prin comunicarea verbală cu alți oameni, să vedem la început prin privirea interioară lucrul despre care e vorba şi abia pe urmă să vorbim despre ceea ce am văzut. Dacă, însă îi ascultăm pe alții, atunci percepem întâi cu urechea ceea ce ni se spune, iar pe urmă vedem cu ochiul lucrul auzit.

Să asculți, în limbajul nostru, înseamnă să vezi ceea ce se vorbeşte, iar să vorbeşti înseamnă să zugrăveşti imagini vizuale.

Cuvîniul, pentru artist, nu e pur şi simplu un sunet, ci un izvor de imagini. De aceea, în comunicarea verbală de pe scenă nu vorbiți atât urechii, cât ochiului.

…anul 19..

La lecția de astăzi, Arkadie Nikolaevici 1-a chemat pe Şustov şi i-a spus să

recite oeva. Dar Paşa n-avea repertoriu.

- În cazul acesta, du-te pe scenă şi rosteşte următoarea frază sau chiar o povestire întreagă : „Am fost acum la Ivan Ivanovici. E într-o stare îngrozitoare : 1-a părăsit nevasta. A trebuit să mă duc la Piotr Petrovici să-i povestesc cele întâmplate şi să-1 rog să-1 liniştească pe sărmanul om ".

Pasă a rostit fraza, dar fais şi Arkadie Nikolaevici i-a spus :

- N-am crezut în nici un cuvânt al dumitale şi n-am simţit că ai ne voie şi vrei să spui aceste cuvinte care îţi sunt străine.

Nici nu-i de mirare. Se poate să le rosteşti sincer, fără să ai reprezentări mintale create prin născocirile imaginației, prin magicul „dacă" şi situațiile propuse ? Trebuie să le cunoşti şi să le vezi cu viziunea dumitale interioară. Dar dumneata nu înțelegi şi nu vezi ceea ce trebuiau să provoace cuvintele care ți-au fost date despre Ivan Ivanovici şi Piotr Pe-trovici. Găseşte deci acea născocire a imaginației, magicul „dacă" şi situațiile propuse, care o să-ți dea dreptul să rosteşti aceste cuvinte. Mai mult decât atât: nu vei afla numai, dar te vei strădui.să vezi clar tot ce-ți va zugrăvi expresiv, vizual, ficțiunea imaginației dumitale.

Uite, când vei îndeplini toate acestea, atunci cuvintele străine pe care le-ai primit îți vor deveni proprii, folositoare, necesare, atunci vei afla cine e acest Ivan Ivanovici, cine e nevasta lui care 1-a părăsit, cine e acest Piotr Petrovici, unde şi cum trăiesc ei, ce relații stat între ei şi dumneata. Când îi vei vedea cu viziunea dumitale interioară, îți vei reprezenta unde, cum şi împreună cu cine trăiesc ei. Ivan Ivanovici şi Piotr Petrovici vor deveni pentru dumneata oameni reali în viața dumitale interioară. Nu uita să cercetezi cât mai amănunțit, cu viziunea mintală, apartamentul lor, aşezarea odăilor, mobilei, obiectelor mărunte, tot ce-i înconjoară. Va trebui să te duci în închipuirea dumitale la Ivan Ivanovici, de la el la Piotr Petrovici, iar de la acesta acolo unde ai de rostit cuvintele date dintru început.

Va trebui să vezi străzile pe care vei fi nevoit să le străbați în gând,. intrările caselor în care va trebui să pătrunzi. Într-un cuvânt, se cuvine să creezi şi să vezi pe ecranui viziunii dumitale interioare toate născocirile imaginației dumitale, toți acei „dacă" magici şi alți „dacă", toate situațiile propuse, toate condițiile exterioare în mijlocul cărora se dezvoltă sub-textul acelei tragedii familiale a iui Ivan Ivanovici despre care se vorbeşte în cuvintele care ți-au fost date. Viziunile interioare vor crea starea de spirit care va provoca sentimente corespunzătoare. Dumneata ştii că în viața reală toate acestea îți sunt pregătite chiar de viața însăşi, dar pe scenă artistul singur trebuie să se îngrijească de ele.

Asta nu se face pentru realism sau naturalism ca atare, ci pentru că e necesar naturii noastre creatoare, subconştientului. Ele au nevoie de un adevăr, fie şi născocit, în care să poată crede şi de la care să poată prinde viață...

După ce s-au găsit născociri verosimile ale imaginației, Paşa a repetat aceeaşi frază şi, după cum mi s-a părut mie, a rostit-o mai bine.

Dar Arkadie Nikolaevici tot n-a fost mulțumit şi a explicat că vorbitorul n-are obiectul căruia ar vrea să-i transmită viziunile lui interioare şi că, fără asta, fraza nu se poate spune aşa încât atât vorbitorul, cât şi ascultătorul, să creadă în reală necesitate a rostirii cuvintelor cu pricina.

Arkadie Nikolaevici, ca să-1 ajute pe Paşa, i-a trimis pe scenă, în calitate de obiect, pe Maloletkova şi i-a spus :

- Trebuie să ajungi până acolo încât obiectul dumitale nu numai să audă, mu numai să înțeleagă sensul frazei, dar şi să vadă, cu viziunea

interioară, acel lucru sau aproape acel lucru pe care-1 vezi dumneata în
suți în timp ce spui cuvintele ce ți-au fost indicate.

Dar Paşa nu credea că acest lucru e cu putință.

- Nu te gândi la asta, nu-ți împiedica natura, ci străduieşte-te să faci ceea' ce eşti rugat. Important nu e rezultatul însuşi. El nu depinde de dum
neața. Importantă e tendința dumitale spre realizarea temei, importantă e
acțiunea însăşi sau, mai bine zis, încercarea de a o influență pe Malolet-kova, viziunea ei interioară, cu care ai de-a face. Importantă e acțiunea noastră interioară!

Iată cum ne-a -descris Paşa senzațiile şi trăirile prin care a trecut în timpul experienței:

73 Am să enumăr momentele tipice ale sentimentelor mele, a explicat el. înainte de a comunica cu obiectul, trebuie ca eu însumi să-mi adun şi să pun în ordine materialul pentru comunicare, adică să pătrund în esența acelui lucru pe care trebuia să-1 transmit, să-mi aduc aminte de faptele despre care aveam de vorbit, de situațiile propuse la care trebuia să mă gândesc, să restabilesc în forul meu interior viziunile corespunzătoare. Când totul a fost pregătit şi am vrut să pornesc la întruchipare, toate au început să se frământe şi să se mişte în mine : mintea, sentimentul, imaginația,, adaptarea, mimică, ochii, mâinile, trupul. Toate se potriveau şi căutau direcția din care să se apropie de temă. Se pregăteau ca o mare orchestră ca-re-şi acordează instrumentele în grabă. Am început să mă urmăresc atent.

74 Pe dumneata, sau pe obiect ? 1-a întrebat Arkadie Nikolaevici. Se vede că dumitale ți-era indiferent dacă Maioletkova te va înțelege sau ba, dacă îți va simți subtextul, dacă va vedea cu ochii dumitale tot ce se petrece în viața lui Ivan Ivanovici. înseamnă că în dumneata n-au existat în timpul comunicării aceste teme omeneşti fireşti, necesare pentru a întipări în altul viziunile dumitale.

Toate acestea demască lipsa de acțiune. De altfel, dacă ar fi tins într-adevăr către comunicare, atunci n-ai fi început să spui textul fără întrerupere, ca pe un monolog, fără să-ți arunci privirea asupra partenerului, fără să te adaptezi la el, aşa cum ai făcut-o chiar acum, ci în dumneata ar fi apărut momente de aşteptare. Obiectul are nevoie de ele pentru a-şi însuşi subtextul şl viziunile dumitale interioare pe care i le transmiți. E'e nu pot fi percepute toate dintr-o dată. Acest proces trebuie să se desfăşoare în câteva etape; transmitere, oprire, percepere şi iarăşi transmitere, oprire, şi aşa mai departe. Firește că trebuie să ai în vedere tot întregul pe care vrei să-1 transmiți. Ceea ce pentru dumneata, .autorul subtextului, e clar de la sine, pentru obiect e nou, cere descifrare şi însuşire. E nevoie deci de un oarecare timp. Nu i l-ai dat şi de aceea, datorită tuturor acestor greşeli, n-ai realizat o discuție cu un om viu, ca în viață, ci un monolog, ca în teatru...

Până la urmă, Arkadie Nikolaevici a obținut de la Paşa ceea ce voia, adică 1-a făcut să-i transmită Maloletkovei tot se simțea şi vedea el. Maioletkova şi noi toți am înțeles sau, mai bine zis, i-am simțit într-o oarecare măsură subtextul. Chiar şi Paşa a fost cuprins de entuziasm şi afirma mereu că astăzi nu numai că a aflat, dar că a şi simțit sensul practic şi adevărata importanță a faptului de a transmite altora viziunea ta personală a subtextului ilustrat.

- Acum înțelegeți ce înseamnă să creezi subtextul ilustrat, a spus Arkadie Nikolaevici încheindu-şi lecția.

*

Tot drumul spre casă Paşa mi-a povestit ceea ce .a trăit el astăzi, în timpul interpretării exercițiului despre Ivan Ivanoviei. Se vede că îl uimise mai mult decât orice

faptul că silința de a face ca altul să aibă viziunile lui, fără ca acest altul să-şi dea măcar seama, transformase cuvintele străine, neinteresante, ce-i fuseseră date, în cuvintele lui proprii, folositoare, necesare.

- Căci fără expunerea faptului că nevasta lui Ivan Ivanoviei a plecat, nici povestirea nu mai există, mi-a spus el. Şi o dată ce nu există povestirea, n-ai de ce să-i creezi un subtext ilustrat. Nu mai ai nevoie nici de viziuni interioare şi nici n-ai de c« să le transmiți altuia. Caoi faptul, adică trista întâmplare a lui Ivan Ivanoviei, nu poate fi transmisă nici prin emitere de raze, nici prin mişcare, nici prin mimică. E nevoie de vorbire !

Iată când mi-au devenit necesare cuvintele străine care îmi fuseseră date*! Iată când le-am îndrăgit de parcă ar fi fost ale mele. Le apucam lacom, le gustăm, le prețuiam fiecare sunet, iubeam fiecare intonație. Atunci n-am mai avut nevoie de ele pentru o debitare mecanică, pentru a-mi arăta glasul şi dicțiunea, ci pentru un scop : ca să înțeleagă ascultătorul importanța a ceea ce am spus.

Şi ştii ce e mai uimitor decât toate ? a continuat el să se entuziasmeze. E că imediat ce cuvintele au devenit ale mele, m-am simțit dintr-o dată pe scenă ca acasă. Calmul şi tăria au apărut singure de nu; ştiu unde.

Ce desfătare e să fii stăpân pe tine, să-ți câştigi dreptul de a nu te grăbi şi, liniştit, să-i obligi pe alții să aştepte !

Strecurăm în obiect un cuvânt după altul şi, o dată cu ele, şi viziune după viziune.

Tu trebuie să prețuieşti mai bine decât alții însemnătatea şi rostul calmului şi tăriei mele de astăzi, pentru că ştii bine cum ne temem noi doi de pauze pe scenă.

De altfel, nu, astea n-au fost pauze. Nu încetăm să acționez nici în timpul tăcerii...

Pasă m-a îneîntat cu povestirea lui. Am intrat la el şi am rămas la masă.

În timpul mesei, ca de obicei bătrânul Şustov şi-a întrebat nepotul ce se petrecuse la lecție. Pasă i-a povestit ceea ce îmi explicase şi mie. Unchiul asculta, zâmbea, dădea afirmativ din cap, zicând după fiecare înclinare :

- Aşa, aşa ! Bine !

Apoi, la un cuvânt al lui Paşa, unchiul a sărit deodată în sus şi a început să țipe :

- Ai nimerit drept unde trebuie! Captează., captează obiectul f „Vîră-te în sufletul lui" - şi vei fi tu însuți şi mai captat! Şi dacă te prinzi tu, îi vei capta pe alții şi mai mult. Atunci şi vorbirea ta va fi activă.

Activitatea, acțiunea autentică, rodnică, conformă unui scop e esențială în creație, prin urmare şl în vorbire!

A vorbi - înseamnă a acționa. Tocmai această activitate ne dă sarcina de a întipări în alții viziunile noastre. Nu are însemnătate dacă altul va vedea sau nu. De asta se va îngriji maica noastră ; natura şi tătucut nostru: subconştientul. Treaba voastră e de a vrea să întipăriți, iar vrerea zămisleşte acțiunile.

Una e să ieşi în fața prea stimabilului public şi : „tra-ta-ta" - ai debitat şi ai plecat. Şi cu totul altceva e să interpretezi şi să acționezi !

Prima e o vorbire actoricească, cealaltă omenească.

…anul 19..

Dacă ne gândim la un fenomen oarecare, dacă ne reprezentăm anumite lucruri sau acțiuni, dacă ne amintim de unele momente trăite în viața reală sau imaginară, nu

numai că simțim aceste elemente ale vieții, dar le şi vedem pe toate cu privirea interioară.

De aceea e necesar ca toate viziunile interioare VI să se refere exclusiv la viața personajului, nu la a, interpretului lui, deoarece viața personală a artistului nu e analoagă cu viața rolului, nu coincide cu ea.

Iată de ce sarcina noastră principală este următoarea : în tot timpul cât ne aflăm pe scenă, trebuie să reflectăm mereu în privirea noastră interioară viziuni înrudite cu viziunile personajului. Viziunile interioare create de imaginație, de situațiile propuse şi care însuflețesc rolul şi justifică procedeele, năzuințele, gândurile, sentimentele lui etc, opresc şi fixează bine atenția artistului asupra vieții interioare a rolului. Trebuie să ne folosim de acestea ca să ajutăm atenția nestatornică.

Data trecută am lucrat la un mic monolog despre Ivan Ivanovici şr Piotr Petrovici, a continuat să ne explice Arkadie Nikolaevici. Dar închi-puiți-vă că toate frazele, toate scenele, toată piesa e construită la fel cu acele câteva cuvinte şi că trebuie s-o executați creându-i un „dacă" şi situații propuse. În acest caz, întregul text al rolului va fi însoțit tot timpul de viziunile privirii noastre interioare. Ele creează parcă, aşa cum am mai explicat înainte, când am vorbit despre imaginație, un film continuu, care rulează fără oprire pe ecranul privirii noastre interioare şi ne conduce în timp ce vorbim sau acționăm pe scenă.

Urmăriți-1 cât se poate mai atent şi descrieți cu cuvintele rolului ceea ce veți vedea, descrieți ilustrarea lor aşa cum o veți vedea de fiecare dată, la fiecare repetare a rolului. Cuvintele voastre să transmită viziunile, nu textul.

În ce constă deci secretul metodei pe care o recomand eu ? E simplu şi limpede. Ca să rosteşti textul rolului în ceea ce are el caracteristic, e necesar să pătrunzi adânc în conținutul a ceea ce vorbeşti şi să simți acest conținut. Dar acest proces e greu şi nu izbuteşte întotdeauna, în primul rând pentru că unul dintre elementele principale ale subtextuîui este amintirea emoției trăite, care e nestatornică, capricioasă, greu de perceput şi care poate fi cu greu fixată, iar în al doilea rând fiindcă trebuie să-ți disciplinezi bine atenția pentru o neîntreruptă pătrundere în esența cuvintelor şi a subtextuîui.

Uitați complet sentimentul şi concentrați-vă atenția numai asupra viziunilor. Examinați-le cât se poate de atent şi descrieți ceea ce veți vedea cât se poate mai plin, mai adânc şi mai viu.

În momentele de acțiune, atunci când cuvintele nu se rostesc nici pentru tine, nici pentru spectatori, ci pentru partener, această metodă capătă o stabilitate şi o forță mult mai mare. Sarcina de a sugera obiectului viziunile tale cere îndeplinirea acțiunii până la capăt; ea stimulează voința şi o dată cu ea şi întregul triumvirat al motoarelor vieții psihice, şi toate elementele sufletului creator al artistului.

Cum s-ar putea să nu ne folosim de binecuvântatele însuşiri ale memoriei vizuale ? Dacă fixăm înăuntrul nostru o linie de viziune accesibilă, e mai uşor să ne oprim tot timpul atenția pe linia justă a subtextuîui şi a acțiunii principale.

Menținându-ne deci pe această linie şi vorbind tot timpul despre ceea ce vedem, stimulăm cum trebuie sentimentele recapitulative, care se păstrează în memoria emoțională şi care ne sunt atât de necesare pentru trăirea rolului.

Şi aşa, în măsura în care parcurgem viziunile interioare, ne gândim la sub textul rolului şi îl simțim.

Metoda nu e nouă. Când am vorbit despre domeniul mişcării şi acțiunii, ne-am folosit de metode ' analoage. Atunci, pentru stimularea memoriei emoționale

nestatornice am cerut ajutorul acțiunilor fizice mai sensibile, mai statornice şi am creat cu ajutorul lor linia neîntreruptă a rolului.

Acum recurgem, după aceeaşi metodă şi pentru acelaşi scop, la linia neîntreruptă a viziunii interioare şi o transmitem prin cuvinte.

Atunci acțiunile fizice au fost momeli pentru sentimente şi pentru .rairi în domeniul mişcării, iar acum viziunile interioare devin momeli pentru sentimente şi trăiri în domeniul cuvântului şi vorbirii.

Rulați deci cât mai des filmul viziunilor voastre interioare şi pictați ca un pictor, şi descrieți ca un poet, ce şi cum veți vedea cu privirea interioară în timpul fiecărui spectacol de astăzi. În timpul acestei vizionări, **veți** şti şi veți înțelege necontenit ceea ce va trebui să rostiți pe scena. Viziunile care se vor ivi în voi şi descrierea lor să se repete cu varietățile fireşti. Ăsta e un lucru bun, deoarece improvizația şi neaşteptatul sunt cele ~ai bune stimulente ale creației.

Acest obicei trebuie înrădăcinat în actor printr-o lungă muncă sistematică. În zilele în care atenția voastră nu se va dovedi destul de concentrată, iar linia subtextului, pregătită dinainte, se va rupă uşor, agăța-ți-vă repede de obiectele privirii interioare, ca de un colac de salvare.

Şi iată încă un avantaj al acestei metode. Cum se ştie, textul rolului se banalizează repede prin repetări dese. În ce priveşte imaginile vizuale, ele, dimpotrivă, se întăresc şi se lărgesc mai puternic prin multiplă lor repetare.

Imaginația nu doarme, ci zugrăveşte de fiecare dată detalii mereu noi ale viziunii, care completează şi însuflețesc şi mai mult filmul cinematografic al viziunii interioare. Astfel, repetarea lucrează nu în dăuna, ci în folosul viziunilor şi întregului text ilustrat.

Acum ştiți nu numai cum să creați şi cum să vă folosiți de subtextul ilustrat, dar cunoaşteți şi secretul metodei psihotehnice recomandate.

…anul 19..

- Aşadar, una din misiunile cuvântului pe scenă e de a comunica cu partenerul prin subtextul rolului, ilustrat înăuntrul tău, sau de a-1 revedea

tu singur de fiecare dată, a spus Arkadie Nikolaevici la începutul lecției.

Să verificăm dacă Veselovski îndeplineşte bine această misiune a vorbirii.

75 Du-te pe scenă şi recită-mi ce vrei...

76 „Îți jur iubito, că... potsătrăiesc pe lumedoar... cu tine împreună şi... voimuricîndtuveiplecadelamineînaceabeznă adâncă unde eu... măvoiîntîlni-din... noucutine"... - a declamat Veselovski cu obişnuita lui repeziciune şi cu acele pauze lipsite de sens care transformă proza în versuri proaste, iar versurile într-o şi mai proastă proză.

77 Nu înțeleg nimic şi nu voi înțelege nici mai departe, dacă vei continua să frângi frazele cum ai făcut acum, i-a spus Torțov. În fața unei asemenea recitări, nu se poate vorbi serios nu numai de subtext, de viziuni, dar nici măcar de text. El îți zboară de pe limbă fără să vrei, la întâmplare, independent de voință şi de conştiință, şi depinde numai de cantitatea de aer cu care te-ai aprovizionat respirând.

De aceea, înainte de a recita mai departe, trebuie să introduci o ordine în cuvintele monologului şi să le uneşti cum trebuie în grupe, în familii sau, cum spun alții, în cadențe verbale. Numai după ce vei face asta se va putea desluşi legătura dintre cuvinte, se va înțelege din ce părți se formează frază sau o idee întreagă.

împărțirea vorbirii în cadențe cere opriri sau, cu alte cuvinte, pauze logice.

După cum cred că ştiți, ele au simultan două misiuni opuse : de a uni cuvintele în grupe (sau în cadențe verbale) şi de a separa grupele unele de altele.

Ştiți oare că soarta şi chiar viața omului pot să depindă de aşezarea pauzelor logice ? De pildă : „Iertare nu se poate să fie deportat în Siberia".

Cum să înțelegeți un asemenea ordin, atâta timp cât fraza nu e împărțită în pauze logice ?

Intiroduceți-le, şi pe urmă sensul adevărat al cuvintelor va deveni clar.

„Iertare - nu se poate să fie deportat în Siberia" sau „Iertare nu se poate - să fie deportat în Siberia".

Primul caz înseamnă grațiere, al doilea, deportare.

Maircheaza-ți opririle în monologul dumitale şi recită-1 din nou ; numai atunci îi vom înțelege conținutul...

Veselovski, cu ajutorul lui Airkadie Nikolaevici, a împărțit grupele de cuvinte în fraze şi pe urmă a început să recite altfel monologul ; dar Torțov 1-a oprit iar după a doua cadență.

- Textul cuprins între două pauze logice trebuie rostit cât se poate de legat, de contopit, aproape ca un singur cuvânt; nu se poate să-1 frângi şi să-1 -scuipi în bucăți, aşa cum faci dumneata.

Sunt, firește, excepții care îți cer să te opreşti în mijlocul unei cadențe. Dar pentru asta există reguli, care au să vi se explice la timpul lor.

78 Noi cunoaştem - s-a împotrivit Govorkov - cadențele verbale, citirea după semnele de punctuație. Asta, iertați-mă, vă rog, se învăța în prima clasă primară.

79 Dacă o ştii, atunci vorbeşte cum trebuie, i-a răspuns Arkadie Nikolaevici. Mai mult chiar, du această exigență pe scenă până la ultimele limite ale necesității obişnuite.

Luați mai des cartea, creionul, citiți şi marcați cadențele verbale pe textul citit. Obişnuiți-vă urechea, ochiul şi mâna cu asta.

Citirea conform cadențelor verbale mai ascunde în ea încă un folos practic şi mai important: ajută chiar procesului de trăire.

Marcarea cadențelor verbale şi citirea potrivită cu ele sunt necesare, pentru că te obligă să analizezi frazele şi să pătrunzi în esența lor. Nu poți spune just o frază, dacă nu pătrunzi în esența ei. Iată de ce obiceiul de a vorbi cu cadențe vă va face să vorbiți nu numai armonios ca formă, pe înțeles în redare, dar şi cu un conținut adânc, deoarece vă va sili să gândiți tot timpul la esența celor ce rostiți pe scenă. Până ce n-o veți realiza, e inutil să vă apucați nu numai de îndeplinirea uneia dintre cele mai importante sarcini ale cuvântului, adică de transmiterea subtextului ilustrat al monologului, dar chiar şi de o muncă preliminară, de creare a viziunilor care ilustrează subtextul.

Studiul vorbirii şi al cuvântului trebuie întotdeauna început cu împărțirea în cadențe verbale sau, cu alte cuvinte, cu aşezarea pauzelor logice.

…anul 19...

Astăzi, Arkadie Nikolaevici m-a chemat şi mi-a cerut să-i recit ceva. Am ales monologul din Othello [1] :

Ca valurile de gheață
Ale apelor din Pont
Al căror puhoi nestăvilit
Fără să cunoască
Drumul înapoi

Ci înainte, înainte
Pornesc spre Propontide
Şi spre Hellespont. -
Aşa şi gândurile melc sângeroase
În izbucnirea lor năvalnică,
Înapoi, spre izvor
Nu se vor mai întoarce nicicând.
Nu se vor mai întoarce
Spre dragostea smerită
Ci se vor duce mereu, nestăpânite,
Să se cufunde-ntr-o sălbatică
Şi oarbă răzbunare.

Monologul nu are nici un punct, iar fraza e atât de lungă, încât a trebuit să mă grăbesc s-o spun până la capăt. Mi s-a părut că trebuie s-o rostesc dintr-o dată, fără s-o întrerup prin respirație. Dar, firește, n-am izbutit.

Nu e de mirare că am înghițit unele cadențe, am gâfâit şi m-am înroşit de încordare.

- Ca să eviți în viitor ceea ce s-a petrecut acum, trebuie înainte de toate să ceri ajutorul pauzei logice şi să împărți monologul în-cadențe verbale pentru că, după cum vezi, nu poți să rosteşti tot dintr-o dată, mi-a spus Arkadie Nikolaevici când am isprăvit recitarea.

Iată cum am aşezat pauzele :

Ca valurile de gheață Ale apelor din Pont / Al căror puhoi nestăvilit / Fără să cunoască Drumul înapoi / Ci înainte, înainte Pornesc spre Propontida Şi spre Hellespont. - Aşa şi gândurile mele sângeroase În izbucnirea lor năvalnică, înapoi, spre izvor Nu se vor mai întoarce nicicând, Nu se vor mai întoarce Spre dragostea smerită Ci se vor duce mereu, nestăpânite, Să se cufunde-ntr-o sălbatică Şi oarbă răzbunare.

- Fie şi aşa, a spus Arkadie Nikolaevici şi m-a pus să reiau de câteva ari această frază neobişnuit de lungă, cu cadențele *arbale pe care le marcăm eu.

După ce am reluat-o, el a recunoscut că monologul a început să **fie** mai uşor de ascultat şi înțeles.

80 Păcat numai că nu-i încă simțit, a adăugat el. Dar dumneata însuți împiedici acest lucru, pentru că din pricina grabei nu-ți dai răgaz să pătrunzi ceea ce vorbeşti, pentru că -nu izbuteşti să cercetezi până la capăt, să simți până la capăt subtextul care se ascunde dincolo de cuvinte. Fără el, nu mai ai ce face mai departe. Deci, înainte de orice, potoleste-ți graba.

81 Aş fi bucuros, dar cum ? nu pricepeam eu,

82 Am să-ți arăt o metodă.

După o mică chibzuke, el a continuat:

83 Dumneata ai învățat să spui monologul din Othello conform pau zelor lui logice şi cadențelor lui verbale. Asta e bine ! Acum recită-mi-1 conform semnelor de punctuație.

84 Oare nu e unul şi acelaşi lucru ? am întrebat eu nedumerit.

85 E acelaşi, dar numai pe jumătate.

Semnele de punctuație cer intonații vocale obligatorii. Punctul, virgulă, semnele de întrebare şi exclamație şi altele au inflexiuni vocale obligatorii proprii lor, caracteristice pentru fiecare dintre ele. Fără aceste intonații, ele nu-şi îndeplinesc

menirea. într-adevăr, luați-i punctului scobo-rîrea lui vocală, finală care-1 completează şi ascultătorul nu va înțelege că fraza e isprăvită şi că nu mai există o continuare. Luați-i semnului de întrebare „orăcăitul" specific, sonor care-i caracterizează şi ascultătorul nu va înțelege că i se pune o întrebare la care se aşteaptă un răspuns.

Aceste intonații au asupra ascultătorului o anumită influență care-1 obligă la ceva : inflexiunea interogativă fonetică - la răspuns, exclamativă - la simpatizare şi aprobare sau protest, două puncte - ia o percepere atentă a vorbirii care urmează şi aşa mai depairte. În toate aceste intonații există o mare expresivitate. Această însuşire naturală a semnelor de punctuație ascunde în ea tocmai capacitatea de a te linişti şi a te împiedica să te grăbeşti. Iată de ce mă opresc la această problemă.

Recită monologul din Othello potrivit acestor semne de punctuație {virgulelor şi punctelor), atent la contururile fonetice care le sunt proprii...

De îndată ce am început să recit monologul, mi s-a părut că vorbesc într-o limbă străină. înakite de a rosti cuvântul, trebuia să chibzuiesc, să caut, să ghicesc, să ascund 'lucrurile de care mă îndoiam, şi... rn-a,m oprit, n-am' putut recita mai departe.

- Asta dovedeşte că nu cunoşti natura limbii dutnițate şi, în special, natura semnelor de punctuație. Dacă n-ar fi aşa, ai fi dus uşor la capăt tema caire ți-a fost dată.

Să ții minte deci această întâmplare. Ea trebuie să te convingă încă o dată de necesitatea unei studieri atente a legilor vorbirii. Va să zică semnele de punctuație te împiedică acum să vorbeşti. Să ne străduim deci să facem' aşa că ele, dimpotrivă, să te ajute.

Eu nu pot să duc la capăt această temă cu toate semnele de punctuație, a continuat Arkadie Nikolaevici. De aceea am să aleg, pentru o experiență demonstrativă, doar unul din ele. Dacă experiența va fi izbutită şi va Ifi convingătoare, cred că veți dori voi singuri să aflați în acelaşi fel natura tuturor celorlalte semne de punctuație.

Repet, sarcina mea nu e de a vă învăța, ci doar de a vă convinge să învățați singuri legile vorbirii. Iau pentru experiența noastră virgulă, pentru că ea acționează aproape singură în monologul din Othello ales de dumneata.

Adu-ți aminte ce ai vrea să faci instinctiv la fiecare virgulă.

înainte de toate, fireşte, o pauză. Dar înaintea ei, la ultima silabă a ultimului cuvânt, dumneata ai vrea să ridici sunetul fără să pui accentul, dacă el ou e logic necesar. După asta, lasă un timp oarecare notă de sus să atîirne în aer.

În urcarea asta, sunetul se strămută de jos în sus, ca un lucru când îl muți de pe o poliță de jos pe una mai înaltă. Aceste linii fonetice caire urcă capătă cele mai variate mlădieri şi înălțimi : la terță, la cvintă, la octavă cu o urcare scurtă şi bruscă, cu o mlădiere largă şi cu un elan temperat etc.

Natura virgulei posedă o însuşire făcătoare de minuni. Mlădierea ei e ca o ridicare a mâinii pentru a preveni, pentru a-i obliga pe ascultători să aştepte cu răbdare continuarea firazei neisprăvite. Simți cât e asta de însemnat, mai ales pentru oamenii nervoşi că dumneata sau pentru repeziți ca Veselovski ? Dacă dumneata vei crede că după mlădierea sonoră a virgulei ascultătorii vor aştepta neapărat, cu răbdare, continuarea şi încheierea firazei începute, atunci nu vei mai avea pentru ce să te grăbeşti. Asta nu numai că te va linişti, dar te va face şi să-ți fie dragă virgula cu toate însuşirile ei fireşti.

Dacă ai şti ce desfătare e ca într-o povestire lungă sau într-o ifrază ca aceea pe care ai spus-o adineauri să mlădii linia fonetică înaintea virgulei şi să aştepți sigur, ştiind precis că nimeni nu te va întrerupe şi nu te va grăbi !

Uite, când aceste acțiuni cad vremelnic asupra altuia, îți recapeți liniştea

aşteptării, deoarece opririle devin necesare celui cu care vorbeşti şi care înainte te grăbea. Sunteți de acord cu mine ?...

Arkadie Nikolaevici şi-a încheiat fraza interogativă cu un foarte clar „orăcăit vocal" şi aştepta răspuns. Noi încercam .să-i spunem ceva, dar nu găseam ce şi ne emoționăm, în vreme ce el ara absolut calm, pentru că întârzierea nu venea de la el, ci de la noi.

În timpul acestei pauze, Arkadie Nikolaevici a început să râdă şi ne-a» explicat pe >loe pricina :

- Acum de curând am vrut să-i explic feței în casă pe care am angajat-o de puțin timp .unde trebuie să atîirne cheia uşii de la intrare şi i-am spus : „Aseară, trecând pe lângă uşă şi văzând cheia în broască..."' Am ifăcut o mlădiere minunată, am uitat ce am vrut să apun mai departe,, am tăcut şi am intrat în biroul meu. Peste vreo cinci minute am auzit a» bătaie în uşă. În întredeschiderea ei s-a ivit capul fetei, cu ochii curioşi' şi cu o expresie întrebătoare pe față : „Văzând cheia în broască... şi maf ce ?" m-a descusut ea.

Cum vedeți, modulația înaintea virgulei acționează în decursul a cinci minute întregi, cerând, pentru încheierea frazei, o sooborîre finală a sunetului în fața punctului. Această exigență nu se opreşte în fața nici unei piedici...

La s'fîrşitul lecției, trăgând o concluzie din tot ce se făcuse, Arkadie Nikolaevici mi-a prezis că în curând am să încetez să mă mai tem de pauze, pentru că am aflat secretul cu care pot să-i oblig pe alții să mă aştepte. Când însă voi mai înțelege şi cum se pot folosi opririle la intensificarea clarității şi expresivității vorbirii, pentru întărirea şi intensificarea comunicării, atunci nu numai că nu mă voi teme de pauze, dar, dimpotrivă, voi începe să le iubesc şi chiar să abuzez de ele.

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici a intrat astăzi în clasă foarte bine dispus şi deodată, pe neaşteptate, în chip surprinzător, ne-a vestit foarte liniştit, dar extrem de hotărît şi răspicat :

- Dacă ou veți fi atenți la cursurile mele, atunci am să renunț; să vă mai dau lecții VII.

Toți ara rămas buimaci. Ne-am uitat unul la altul şi eram gata să-1 asigurăm că toți cei prezenți nu stat numai atenți la lecțiile lui, dar stat şi captivați de ele. Elevii nu ajunseseră încă să-i spună asta, când Airkadie Nikolaevici a început să râdă.

- Simțiți ce bine dispus sunt astăzi ? ne-a vorbit ci cu însuflețire şi bucurie. În cea mai bună şi mai binevoitoare dispoziție, pentru că am citit acum în ziare despre succesul imens al unui iubit elev al meu. Dar a fost de ajuns să iau intonația vocală, inflexiunea pe care o cere natura cuvîntului şi a vorbirii pentru transmiterea preciziei, hotărârii şi a irevocabilu lui, că m-am şi transformat pentru voi într-un pedagog sever, supărat şi cicălitor.

Intonația obligatorie şi conturul sunetului nu .există numai pentru cuvinte izolate şi semne de punctuație, ci şi pentru fraze şi perioade întregi.

Ele au forme precise, sugerate chiar de natură. Au denumirea lor. Aşa, de pildă, intonația de care m-am folosit acum se numeşte „perioada de doi timpi". În ea, după ridicarea sonoră pe culme, acolo unde virgula se contopeşte cu pauza logică, după mlădiere şi o pauză vremelnică a vorbirii, glasul cade brusc în jos, cât mai în străfund, cum arată această schiță.

Arkadie Nikolaevici ne-a schițat-o pe hârtie.
Sus (pauză logică sau psihopauză)
CURSURILE Hklg

STRĂFUNDUL
Această intonație e obligatorie.

Există multe alte schițe fonetice pentru fraze întregi, dar n-am să vi le exemplific, deoarece nu eu vă predau această disciplină, vă pomenesc numai despre ea.

Artiştii trebuie să cunoască toate aceste schițe sonore, şi iată pentru ce.

Pe scenă, din pricina intimidării sau din alte pricini, registrul vocal al unor vorbitori se îngustează adesea fără vrere şi figurile fonetice îşi pierd conturul.

Noi suntem întotdeauna predispuşi să vorbim în ton minor, în opoziție cu popoarele latine, căirora le place să vorbească în ton major. Pe soenă, această însuşire a noastră creşte. Acolo unde actorul francez, la o exclamație de bucurie, va scoate cuvântul accentuat al frazei într-un diez sonor, moi, ruşii, vom aşeza altfel intervalele şi, unde e cu putință, vom luneca pe bemol.

Acolo unde francezul, pentru claritatea intonației, va lăirgi fraza până la cea mai înaltă notă a registrului lui vocal, rusul nu se va ridica decât cu două, trei note mai sus.

Acolo unde francezul va coborî adânc glasul la punct, actorul rus va coborî cu câteva note şi asta va slăbi preciziunea punctului.

Când te furi pe tine însuți aşa într-o piesă autohtonă, faptul trece nebăgat în seamă. Dair când ne apucăm de Moliere sau Goldoni, atunci intonația noastră rusească introduce o tonalitate minoră acolo unde trebuie să domnească un major sonor. Atunci, intonația artistului, dacă nu-i va veni în ajutor subconştientul, va fi, făiră vrere, lipsită de variație.

Cum să îndreptăm acest neajuns ? Cei caire nu cunosc contururile fonetice obligatorii, necesare frazei şi natura cuvintelor se vor afla într-o situație fără ieşire. În schimb, cei care cunosc bine aceste lucruri vor găsi intonația justă, margînd de la conturul ei exterior sonor ori de la conturul grafic spire motivarea lăuntrică a acestor contururi şi intervale vocale.

În aceste cazuri, lăirgiți-vă dinafară cu îndrăzneală gama vocală şi justificați .lăuntric intervalele sonore ale intonației, care s-au mărit. Ele vă vor apropia de acel adevăr pe care-1 căutați. Simțul nostru va afla dintr-o 'dată acest adevăr, îşi va aduce aminte şi va prinde viață în trăiri corespunzătoare. Pentru justificarea unei game vocale mai Jairgi şi a intervalelor intonațiilor mărite se va cere însă şi un temperament foarte puternic.

Ei şi, cu atât mai bine ! El va veni singur, dacă sentimentul va crede şi va prinde viață din intonația sugerată dinafară.

Iair dacă intonația vă va înşela, mergeți de la conturul exterior al sunetului spre justificarea lui şi, mai departe, către procesul trăirii fireşti...

În clipa aceea a intrat în clasă zgomotosul secretar al lui Arkadie Nikolaevici şi 1-a chemat afară. Torțov a plecat, spunând că se va întoarce peste zece minute. În acest răstimp Govorkov a început obişnuitele sale proteste. ÎI indigna orice forțaire. După părerea lui, legile vorbirii omoară libertatea creației, pentru că silesc actorul să aibă intonații obligatorii.

Ivan Platonovici a airătat, pe bună dreptate, că Govorkov numeşte forțare ceea ce constituie o însuşire firească a limbii noastre. Dar el, Rah-manov, e obişnuit să

considere că îndeplinirea exigențelor naturale constituie manifestarea celei mai depline libertăți. El socoteşte, dimpotrivă, că intonațiile nefireşti ale unei declamări convenționale, pe care Govorkov o apără cu atât a perseverență, sunt o forțare a naturii. Govorkov, pentru a-şi sprijini părerea, s-a referit la o actriță din provincie, Solskaia, al cărei farmec stătea în întregime tocmai într-un fel incorect de a vorbi.

- Ăsta e genul ei, mă înțelegi ! stăruia Govorkov. Învățați-o legile vorbirii şi ştiți, vă rog, nu va mai fi Solskaia !

- Atunci slavă domnului, dragul meu ! Slavă domnului că nu va mai fi ! îl convingea, la rândul lui, Rahmanov.

Dacă Solskaia are nevoie să rostească greşit pentru că aşa cere caracterul rolului, să rostească. Eu ara s-o aplaud. Dacă însă caracterul rolului nu cere această vorbire defectuoasă, atunci ăsta nu e un plus, ci un minus pentru actriță. Să cochetezi cu o rostire greşită e un păcat şi o lipsă de gust. Spune-i, dragul meu, că ea va fi şi mai fermecătoare, dacă va juca aşa cum- joacă acum, dar cu o vorbire bună. Atunci farmecul îi va câştiga şi mai mult pe spectatori. Îi va câştiga mai mult, prietene, pentru că el nu va fi discreditat de ignoranță.

- Ba se afirmă că trebuie să se vorbească ca în viață, ba, mă înțelegeți, vă rog, după anumite legi ! Dar, iertați-mă, vă rog, trebuie să se spună precis ce trebuie să se facă pe scenă ?! Va să zică acolo trebuie să se vorbească într-un fel, nu ca în viață, ci într-un fel deosebit ? a întrebat Govorkov.

- întocmai, întocmai, dragul meu ! 1-a prins Ivan Platonovici. Nu aşa ca în viață, ci „într-un fel deosebit". Pe scenă nu se poate vorbi atât de agramat ca în viață.

Secretarul cel zgomotos a întrerupt discuția asta. El ne-a vestit că Arkadie Nikolaevici nu va mai veni la lecția de astăzi.

În locul ei, s-a ținut lecția de „antrenament şi disciplină" a **lui Ivan** Platonovici.

…anul 19..

Azi, Arkadie Nikolaevici m-a pus să recit de mai. multe ori monologul lui Othello, plasând modulații sonore înaintea fiecărei virgule.

La început, aceste ridicări de ton au fost formale, moarte. Dar pe urmă una dintre ele mi-a amintit o Intonație justă, vie şi numaidecât am simțit în suflet ceva cald, drag.

Prinzând curaj şi devenind treptat mai îndrăzneț, am început să fac, când cu succes, când fără, toate modulațiile sonore posibile în monologul lui Othello : cu întinderi scurte, largi, cu ridicări mici şi foarte mari. Şi de fiecare dată când găseam un contur fonetic just, se trezeau înăuntrul meu aduceri aminte emoționale, din ce în ce mai noi şi mai variate.

„Iată unde e adevărata bază firească a tehnicii vorbirii autentice, organice ! Iată cum natura cuvântului influențează din exterior, prin intermediul intonației, memoria emoțională, sentimentul şi trăirea", mă gîn-deam eu.

Acum îmi venea să mă opresc mai mult la pauze, după modulații, pentru că nu voiam numai să înțeleg, ci să şi simt până la capăt ceea ce mă însuflețea.

Şi tocmai atunci s-a petrecut buclucul, confuzia. M-am lăsat absorbit atât de mult de toate aceste sentimente, gânduri şi încercări, încât am uitat textul, m-am oprit în mijlocul monologului, am pierdut toate gtndurile, cuvintele şi... n-am sfârşit recitarea. Totuşi, Arkaidie Nikolaeviei m-a lăudat foarte mult.

- Ia te uită ! s-a bucurat el. Nici n-ara isprăvit eu să vă dăscălesc, că ai şi simţit gustul pauzelor şi ai început să le savurezi! Nu numai că ai îndeplinit toate pauzele logice, dar ai şi prefăcut multe dintre ele în pauze psihologice. Asta e foarte bine, e pe deplin îngăduit, dar numai cu condiţia ca, în primul rând, pauza psihologică să nu nimicească funcţia pauzei logice, ci, dimpotrivă, s-o intensifice şi, în al doilea rând, ca pauza psihologică să îndeplinească tot timpul sarcinile care-i sunt sortite. Altfel, se va petrece în mod inevitabil ceea ce s-a întâmplat chiar acum cu dumneata, adică o contuzie scenică.

Veţi înţelege cuvintele şi avertismentele mele numai după ce vă voi explica natura pauzelor logice şi psihologice. Iată în ce constă ea : în timp ce pauză logică formează mecanic cadenţa, fraze întregi şi cu asta ajută la lămurirea sensului lor, pauza psihologică dă viaţa acestor gânduri, 'fraze şi cadenţe, căutând să transmită subiextul lor. Dacă iară pauza logică vorbirea e agramată, apoi fără pauză psihologică e lipsită de viaţă. Pauza logică e pasivă, formală, inactivă ; cea psihologică e întotdeauna neapărat activă, bogată în conţinut. Pauza logică serveşte raţiunea, cea psihologică sentimentul.

Un mare orator a spus : „Vorbirea ta să fie stăpânită, iar tăcerea elocventă."

Uite, această tăcere elocventă e pauza psihologică. Ea e o armă extrem de însemnată a comunicării. Voi .singuri aţi simţit astăzi că scopul dreator cere o asemenea pauză care vorbeşte singură, fără cuvinte. Ea înlocuieşte cuvintele cu ochii, eu mimică, cu emiterea de raze, cu sugestii, cu mişcări abia perceptibile şi cu multe alte mijloace de comunicare conştiente şi subconştiente.

Ele toate ştiu să sugereze ceea ce e inaccesibil cuvântului şi să acţioneze adesea în tăcere mult mai intens, mai subtil şi mai irezistibil decât vorbirea chiar. Conversaţia lor mută poate fi tot atât de interesantă, de plină de conţinut şi de convingătoare, cât e cea rostită tare.

Adesea pauza transmite acea parte a subtextului care nu provine numai din conştient, ci chiar din subconştient şi care nu se supune unei exprimări verbale concrete. Aceste trăiri şi manifestarea lor sunt, după cum ştiţi, cele mai preţioase elemente ale artei noastre.

Ştiţi oare cîtă valoare are pauză psihologică ? Ea nu se supune nici unei legi, dar ei i se supun fără excepţie toate legile vorbirii.

Pauza psihologică este folosită cu îndrăzneală tocmai acolo unde s-ar părea că din punct de vedere logic şi gramatical g imposibil să te opreşti. Închipuiţi-vă, de pildă, că teatrul nostru va pleca în străinătate. Toţi elevii ar fi luaţi în această călătorie, cu excepţia a doi dintre ei. „Cine or fi ?" îl întrebaţi voi neliniştiţi pe Şustov. „Eu şi... (pauză psihologică, ca să faci mai puţin simţită lovitură care se pregăteşte sau, dimpotrivă, ca să intensifici indignarea) ... şi... tu !" răspunde Şustov.

Toţi ştiu că conjuncţia „şi" nu admite după ea 'nici un fel de opriri. Dar pauza psihologică nu se sfieşte să calce această lege şi introduce o oprire nelegală.-Ba mai mult, pauza psihologică are dreptul s-o înlocuiască pe cea logică, fără s-o nimicească.

Ultima are 'rezervată o durată foarte mică, mai mult sau mai puţin stabilită. Dacă această durată se prelungeşte, atunci pauza logică inactivă trebuie să se prefacă repede într-una activă, psihologică. Durata ultimei e nedeterminată. Această pauză nu se teme de timp ca să-şi îndeplinească rostul şi reţine vorbirea atât cât are nevoie pentru îndeplinirea acţiunii autentice, rodnice şi conforme unui scop. Ea e îndreptată către supratemă pe linia subtextului şi acţiunii principale şi de aceea nu poate să fie neinteresantă.

Pauzele psihologice creează adesea scene întregi, pe care noi, în limbajul

nostru, le numim pauze de turneu.

Totuşi, pauza psihologică ține foarte mult seama de primejdia lungirii, care începe din momentul opririi acțiunii rodnice. De aceea, înainte de a se întâmpla asta, pauza psihologică se grăbeşte să cedeze locul vorbirii şi cuvântului.

E o nenorocire şi dacă momentul de pauză a fost scăpat, deoarece, în acest caz, pauza psihologică se va transforma într-o simplă oprire care creează confuzie scenică, pauză de dragul pauzei. O asemenea oprire e un gol în operă artistică.

Tocmai asta s-a petrecut cu dumneata astăzi, şi eu mă grăbesc să-ți explic greşeala pe care ai făcut-o, ca să preîntîmpini repetarea ei în viitor, înlocuieşte cât vrei pauzele logice cu cele psihologice, dar nu le prelungi inutil.

Există încă un fel de pauze, numite în canto luftpause (pauză de respirație). Pauza asta e cea mai scurtă oprire, suficientă pentru a inspira repede, ca să-ți completezi respirația. Ea nu ia mai mult timp decât trebuie pentru a da un bobârnac. Adesea luftpausa nu e nici măcar o oprire, ci numai o reținere de o secundă a tempo-ului la canto şi vorbire, fără ruperea liniei sonore.

În vorbirea obişnuită, şi mai ales în vorbirea repede, luftpausa se întrebuințează pentru scoaterea în evidență a unor anumită cuvinte.

Acum ştiți ce reprezintă pauzele vorbirii noastre scenice. înțelegeți de asemenea, în linii generale, cum să vă folosiți de ele. Pauza e un element important al vorbirii noastre, unul dintre factorii ei principali.

…anul 19..

- La lecția trecută qți aflat lucruri foarte însemnate despre pauze.

La lecțiile anterioare s-a vorbit despre un element tot atât de important al vorbirii noastre, despre intonație, ne explica astăzi Arkadie Nikolaevici.

Am vorbit despre ea atunci când am făcut cunoştință cu caracterul semnelor de punctuație. Dar nu e ăsta tot rostul ei. Intonația vă va ajuta şi mai mult la problema principală a vorbirii, adică la dezvăluirea verbală a subtextului rolului.

Astfel, aveți la dispoziția voastră doi din cei mai importanți factori ai comunicării verbale : intonația şl pauză. Asta e enorm ! Cu ele se pot face multe, foarte multe, chiar fără să recurgi la cuvânt, ci limitându-te numai la sunete...

Arkadie Nikolaevici s-a aşezat mai comod în fotoliu, şi-a trecut palmele sub genunchi, a încremenit parcă şi a început să declame fierbinte şi expresiv întâi un monolog, pe urmă nişte versuri, într-o limbă necunoscută, dar toarte sonoră. Torțov rostea cuvinte de neînțeles cu un mare avânt şi temperament, ba ridicând glasul la tirade lungi, ba scoborînd sunetul până la limită, ba tăcând şi spunând cu ochii ceea ce nu isprăvise de spus în cuvinte. A făcut toate acestea cu o mare forță interioară, fără să ajungă la strigăte. Rostea unele tirade foarte sonor, cu mult relief şi le rotunjea până la capăt. Spunea alte fraze abia şoptit, saturîndu-le compact cu un sentiiment trăit din plin şi justificat interior. În acele momente era aproape de lacrimi şi a trebuit chiar să facă o pauză foarte expresivă, ca să se stauture de emoție. Pe urmă s-a schimbat iar ceva înăuntrul lui, glasul i-a răsunat mai tare şi ne-a uimit cu vigoarea lui absolut tinerească. Dar acest elan s-a frânt pe neaşteptate şi a trecut iarăşi la o trăire tăcută, care a ucis vigoarea ce erupsese cu o clipă înainte.

Cu această pauză dramatică, trăită minunat, s-a isprăvit scena şi recitarea.

Versurile, ca şi fragmentul acela de proză, erau opera unui cunoscut al lui Arkadie Nikolaevici, care şi-a născocit propria lui limbă sonoră.

- Uite - a rezumat Torțov - am vorbit într-o limbă pe care n-ați

înțeles-o şi totuşi m-ați ascultat cu atenție. Am stat neclintit, evitând orice mişcare, dar voi m-ați privit cu atenție. Am tăcut, şi voi v-ați străduit să ghiciți sensul acestei tăceri. Nu mi s-a dat un subtext, dar eu am exprjiimat prin sunete unele reprezentări, imagini, gânduri, sentimente ale mele, care, după cum mi s-a părut mie, aveau o legătură cu sunetele.

Fireşte, această legătură e generală, abstractă. Se înțelege că şi impresia produsă de ea a fost de acelaşi ordin. Am obținut toate acestea pe de o parte cu sunete, iar pe de altă parte prin intonații şi pauze. Acelaşi lucru se petrece şi când se recită versuri şi monoloage care ne incintă, într-o limbă pe care n-o cunoaştem, la spectacolele şi concertele unor străini veniți în turneu ? Oare nu produc ele asupra noastră o mare impresie, nu creează o stare de spirit, nu ne emoționează ? Şi cu toate acestea noi nu înțelegem nimic din ceea ce rostesc ei pe scenă.

Iată încă un exemplu : nu demult, un cunoscut al meu admira felul în care recitase artistul B., pe care îl ascultase la un concert.

86 Ce a recitat ? l-am întrebat eu.

87 Nu ştiu ! a răspuns cunoscutul meu. N-am desluşit cuvintele.

Se vede că artistul B. ştie să producă impresia nu cu cuvinte, ci cu altceva.

În ce constă atunci secretul ?

În faptul că asupra ascultătorului nu acționează numai gândurile, reprezentările, imaginile legate de cuvintele rostite, dair şi coloritul sonor al cuvintelor, intonația şi tăcerea' elocventă, care dau înțeles cuvintelor ce n-au fost spuse.

Intonația şi pauza posedă prin ele însele, dincolo de cuvinte, o forță de influență emotivă asupra ascultătorilor. O mărturie a acestui lucru e recitarea mea de azi într-o limbă neînțeleasă.

…anul 19..

Astăzi, după ce am recitat din nou monologul din Othello, Arkadie Nikolaevici mi-a spus :

- Uite, acum monologul nu numai că poate fi ascultat şi înțeles, dar începe să fie şi simțit, deşi deocamdată nu destul de puternic.

La recitarea următoare, ca să obțin această putere, am apăsat acto-riceşte pe pedală sau, cu alte cuvinte, am jucat superficial pasiunea de dragul pasiunii. Şi, fireşte, a apărut numaidecât încordarea, graba şi, ca urmare, am învălmăşit şi încurcat to»ațe cadențele.

88 Ce-ai făcut ? ! şi-a lovit palmele una de alta Arkadie Nikolaevici. Ai făcut praf dintr-o dată toată munca noastră imensă ! Ai omorât chiar sensul, logică !

89 Am vrut să însuflețesc şi să intensific, mă justificăm eu ruşinat.

90 Ştii doar că puterea stă în logică şi în consecvență, şi tocmai pe ele le-ai nimicit.

Trebuie să fi avut prilejul să auzi pe scenă sau în viață o vorbire simplă de tot, fără deosebite intensificări vocale, fără ridicări şi coborâri, fără lărgirea peste măsură a intervalelor sonore, fără o intonație cu contururi complicate.

Chiar când toate aceste metode de intensificare a expresivității lipsesc, o vorbire simplă produce adesea o impresie de nebănuit prin convingerea ei, prin claritatea gândului exprimat, printr-o precisă grupare a cuvintelor, prin construcția frazelor şi printr-o transmitere susținută.

Tocmai de diragul forței pe care o cauți, învață-te, înainte de toate, să vorbeşti logic şi consecvent, cu pauze juste...

M-am grăbit să redau monologului forma, claritatea lui anterioară, dar, o dată cu ele, s-a ivit iarăşi şi răceala dinainte.

Mă simţeam prins într-un cerc vicios, din care nu găseam nici o ieşire.

91 Acum te-ai convins că e încă prea devreme ca să te gândeşti la putere. Ea se naşte singură din totalitatea multor condiţii şi posibilităţi. Le vom căuta.

92 Unde ? În ce ?

93 Fiecare actor înţelege într-un chip diferit forţa în vorbire.

Uite, sunt unii care o caută în încordarea fizică. Ei îşi strâng pumnii şi îşi încordează tot trupul, devin ca de lemn, ajung până la convulsii, pentru a-şi intensifica influenţa asupra spectatorilor. Datorită acestei metode, glasul lor iese din aparatul vocal uite aşa, cu aceeaşi putere cu care vă împing eu înainte, pe linie orizontală.

În limbajul nostru actoricesc, această presiune asupra sunetului de dragul forţei lui se numeşte a miza pe voltaj (pe încordare). Dar asemenea metodă nu creează putere, ci duce numai la strigăt şi la o răguşeală aşezată pe registrul vocal îngustat.

Verifică acest lucru asupra dumitale şi spune pe câteva note, secunde sau terţe, cu toată puterea interioară de care eşti în stare, următoarea frază : „Eu nu mai pot să îndur asta ! !..."

M-am supus.

- E puţin, puţin ! Mai tare ! poruncea Torţov.

Am repetat şi am intensificat sunetul glasului pe cât am putut.

- Şi măi, şi mai puternic ! mă zorea Torţov. Nu lărgi diapazonul vocal !

M-am supus. încordarea fizică a provocat un spasm : gâtlejul mi s-a strâns, registrul s-a redus până la terţă, dar nu realizăm o impresie de forţă.

După ce am utilizat toate posibilităţile, a trebuit, când Torţov m-a zorit din nou, să recurg la ţipăt.

Din gâtlejul meu a ieşit un glas îngrozitor de strangulat.

- Iată rezultatul voltajului numai de dragul zgomotului, adică o emitere plină a sunetului pe linie orizontală, mi-a demonstrat Arkadie Nikolaevici.

Acum încearcă o altă experienţă, de data asta contrarie : destinde complet muşchii aparatului vocal, îndepărtează voltajul, nu juca superficial nici un fel de pasiune, n-avea grijă de nici un fel de forţă şi spune-mi aceeaşi frază liniştit, dar pe cea mai largă ţesătură vocală şi cu o bună intonaţie justificată. Pentru asta, imaginează-ţi situaţii propuse care să te emoţioneze...

Iată ce mi-a trecut prin minte : dacă aş fii fost profesor şi vreunul dintre elevi, de pildă Govorkov, ar fi întârziat pentru a treia oară cu o jumătate de ceas la lecţie, ce aş fi făcut ca să pun capăt de acum înainte unei asemenea lipse de disciplină ?

Având motivarea asta, am rostit fraza destul de uşor şi diapazonul vocal s-a lărgit firesc de la sine.

- Vezi, fraza a ieşit acum mult mai puternică decât ţipătul de adineauri şi n-ai avut nevoie de nici un fel de sforţări, mi-a explicat Arkadie Nikolaevici.

Acum spune-mi aceleaşi cuvinte pe un registru şi mai lărgit, nu pe cvintă, ca ultima dată, ci pe o octavă întreagă, bine justificată.

A trebuit să născocesc altceva pentru situaţiile propuse, şi anume: să zicem că cu toate observaţiile mele categorice, cu toate mustrările, avertismentele, procesele-verbale, Govorkov a întârziat din nou, nu cu o jumătate de oră, ci cu o oră întreagă.

Toate măsurile au fost folosite şi e nevoie de ultima, cea mai serioasă.

94 Nu mai pot să îndur asta ! ! ! a izbucnit singură frază, cu toate că mă stăpâneam, socotind că sentimentul meu nu s-a copt încă.

95 Vezi! s-a bucurat Arkadie Nikolaevici. A ieşit puternic, dar şi fără nici un fel de sforțare. Iată ce a făcut mutarea sunetului de sus în jos, în direcția verticală, fără nici un fel de voltaj, adică fără forțare pe linie orizontală, cum s-a petrecut la experiență anterioară.

Când veți avea nevoie de forță, conturați cu glasul şi intonația, suind şi coborând cele mai variate linii fonetice, cum faceți desene variate cu creta pe suprafața verticală a tablei negre din clasă.

Nu vă luați după actorii care caută „forța vorbirii" în zgomot. Zgomotul nu e forța, oi numai zgomot, țipat.

Țipătul şi şoapta corespund în muzică cu „forte" şi „piano". E lucru cunoscut că „forte" nu e cel mai „forte", dar „forte" totuşi nu e „piano".

Şi dimpotrivă: „piano" nu e cel mai „piano", dar „piano" nu este „forte".

Ce înseamnă asta ; „forte" nu e cel mai „forte", „forte" nu este „piano" ? Asta înseamnă că „forte" nu este o culme absolută, o dată pentru totdeauna stabilită, ca metrul sau kilogramul.

„Forte" e o noțiune relativă.

Să zicem că dumneata ai început să reciți monologul foarte încet. Dacă după un rând ai continua să reciți puțin mai tare, atunci vei realiza „un piano" mai puțin „piano" decât primul.

Apoi vei recita mai tare şi', din piricina asta, recitarea va fi şi mă;i i „piano" decât data trecută şi aşa mai departe până vei ajunge la e". Continuând intensificarea după aceleaşi creşteri care se măresc treptat, vei ajunge în sfârşit la acea înaltă treaptă de tarte care nu poate fi numită altfel decât „forte fortissimo". Uite, în această transformare treptată a sunetului din „piano pianissimo" în „forte fortissimo" constă creşterea intensității relative. Dar ca să-ți foloseşti glasul aşa, trebuie să calculezi şi să cunoşti bine măsura. Altfel, poți să cazi uşor în exagerare.

Există cântăreți fără gust, care socot „şic" contrastele bruşte dintre sunetele tari şi încete. Ei etntă, de pildă, primele cuvinte din serenada lui Ceaikovski: „Se sting depărtatele Alpujarras" „forte fortissimo", iar cuvintele următoare „ținuturi aurii" într-un „piano pianissimo" abia şoptit. Apoi urlă, iarăşi pe „forte fortissimo", „Pe sunetul ademenitor al chitarei" şi imediat după aceea pe un „piano pianissimo" continuă : „Apari, draga mea". Simțiți toată banalitatea şi lipsa de gust a acestor opuneri şi contraste bruşte ?

Acelaşi lucru se face şi în dramă. Acolo se țipa şi se şopteşte exagerat în momentele tragice, în paguba esenței textului şi a sensului sănătos.

Dar eu cunosc şi un alt gen de cântăreți şi de artişti dramatici cu glasuri şi temperamente slabe, care, cu.ajutorul contrastului de „forte" şi „piano" în canto sau vorbire, ştiu să înzecească iluzia forței calităților lor naturale.

Mulți dintre ei trec drept oameni cu mari mijloace vocale. Dar aceşti cântăreți ştiu bine prin ce tehnică şi artă se ajunge la o asemenea reputație.

Forța propriu-zisă a glasului e aproape inutilă pe scenă. În majoritatea cazurilor e utilă doar ca să asurzească cu forța sunetului pe profanii care nu înțeleg nimic din artă.

De aceea, când veți avea nevoie pe scenă de o adevărată forță în vorbire, nu vă gândiți la tăria sunetului, ci numai la intonații, cu suişurile şi coborâşurile lor, şi la

pauze.

Abia la sfârşitul monologului, al scenei, sau al piesei, după ce vor fi •'olosite toate metodele şi tot arsenalul intonației: suirea şi coborârea treptată, logica, succesiunea, gradația, liniile şi figurile fonetice variate, fo-iosiți-vă pentru o clipă de tăria glasului vostru la frazele de încheiere, dacă sensul operei o cere.

Când Tomaso Salvini a fost întrebat cum poate, la vârsta lui înaintată, ?ă strige atât de tare într-un rol, el a răspuns : „Eu nu strig. Vi se pare .ă strig. Eu însă deschid numai gura. Grija mea e să duc treptat rolul până la momentul cel mai puternic şi, când am ajuns acolo, în locul meu n-are decât să strige spectatorul înăuntrul lui, dacă are nevoie".

Totuşi, se întâmpla cazuri excepționale pe scenă, când e nevoie să te

Foloseşti în timpul vorbirii de tăria glasului tău, ca de pildă în scenele de masă sau în timpul unei discuții acompaniate de muzică, de cântec, de diferite sunete sau efecte sonore.

Dar să nu se uite că şi în aceste cazuri e necesară proporția, creşterea treptată şi gradațiile variate ale sunetului şi că aşezarea glasului pe una sau pe câteva note extreme ale diapazonului vocal nu face decât să enerveze spectatorul.

Ce concluzie trebuie deci să tragem din exemplele pe care vi le-am dat în privința diferitelor interpretări date forței sunetelor vorbirii? Concluzia e că ea nu trebuie căutată în „voltaj", în zgomot şi țipăt, ci în ridicările şi scoborîrile vocale, adică în intonații. Forța vorbirii mai trebuie căutată în treptata creştere de la „piano" la „forte" şi în interdependență dintre ele.

…anul 19..

- Veliaminova ! Du-te pe scenă şi recită-ne ceva! a spus Arkadie

Nikolaevici la începutul lecției de astăzi.

Ea a intrat în scenă şi a început să recite ;

96 Omul bun !

97 Două cuvinte, şi pe fiecare dintre ele câte un accent! a exclamat Torțov.

Nu ne putem folosi cu atâta risipă de accente ! Accentul care nu e pus la locul lui, denaturează sensul, schilodeşte fraza, în loc ca, .dimpotrivă, s-o ajute, s-o creeze !

Accentul e degetul arătător care descopere cuvântul cel mai însemnat în frază sau în cadență. Cuvântul scos în evidență ascunde sufletul, esența, momentele principale ale subtextului.

Dumneata nu înțelegi încă toată importanța acestui moment al vorbirii şi de aceea prețuieşti atât de puțin accentul.

Trebuie să vă fie drag, aşa cum mulți dintre voi au îndrăgit la timpul lor pauzele şi intonațiile! Accentul este al treilea element şi factor important în vorbirea noastră.

La dumneata, în viață şi pe scenă, accentele se împrăştie în dezordine prin tot textul, ca o turmă prin stepă. Fă ordine în accentuările dumiitale. Spune: „omul" !

98 O-mul, a rostit răspicat Veliaminova.

99 Şi mai bine! porunci Arkadie Nikolaevici. Acum ai pus două accente pe un cuvânt şi ai despicat şi cuvântul în două. Nu poți să-1 spui „omul" ca pe un singur cuvânt şi nu ca pe două, cu accentul pe prima silabă : „omul" ?

100 Oooomul, s-a străduit frumoasa noastră.

101 Ăsta nu e un accent care cade ca o lovitură sonoră, ci ca o lovitură

în fălci sau în ceafă ! a glumit Arkadie Nikolaevici. De ce consideri accentul

drept o măciucă ? Nu numai că loveşti cuvântul cu glasul, cu sunetul, dar îl mai şi pecetluieşti cu bărbia, cu o înclinare a capului. Ăsta e un obicei prost şi din păcate foarte răspândit printre actori. împung cu capul cu nasul înainte şi cred că au scos în evidenţă importanţa cuvântului şi a gândului ! Şi gata !

De fapt, lucru e mult mai complicat. Accentul înseamnă reliefarea unei

abe sau a unui cuvânt cald sau duşmănos ; respectuos sau disprețuitor ; sincer sau viclean ; cu dublu sens sau sarcastic. Parcă ai oferi un lucru avă/,

Afară de asta - a continuat Arkadie Nikolaevici - de ce despieînd •cuvântul ,,omul" în două, te comporți cu dispreț [ra]tă de partea a doua şi aproape o înghiți, pe când pe prima o împingi în aşa fel, încât ea zboară afară şi explodează ca o bombă ? Lasă-le să se lege într-un singur cuvânt, o singură reprezentare, o singură noțiune. Lasă ca o serie de sunete, litere, silabe să se unească într-o singură linie fonetică comună ! Ea poate fi ridicată, coborâtă şi modulată [l]într-un punct oarecare.

Ia o bucată mare de sârmă, îndoai-o într-un loc, iar în alt lor ridic-o în sus şi vei avea o linie mai mult sau mai puțin frumoasă şi expresivă, al cărei vârf, ca un paratrăsnet pe o cupolă, primeşte lovitura şi al cărei rest creează un fel de desen ondulat. O asemenea linie are formă, are contur, are unitate, e un întreg. E un lucru mai bun decât o sârmă ruptă în bucățele mici, împrăştiate. încercați să îndoiți linia sonoră a cuvântului ,,omul" în diferite chipuri...

În clasă s-a iscat un zgomot general, din care nu se putea desluşi nimic.

102 îndepliniți mecanic porunca ! ne-a oprit Arkadie Nikolaevici. Rostiți sec, formal nişte sunete moarte, prinse între ele în chip artificial. In-suflați-le viată.

103 Cum s-o facem ? nu ne dumeream noi.

104 înainte de; toate, aşa fel încât cuvântul să-şi îndeplinească menir rea lui firească de a reda sensul, sentimentul, reprezentarea, noțiunea, imaginile, viziunile, nu să lovească pur şi simplu timpanul cu unde sonore.

De aceea, conturați cu cuvinte omul la care vă gîndUi, de care vorbiți, pe care îl aveți în gând şi spuneți partenerului ceea ce desluşiți cu viziunea interioară, spuneți-i dacă acela e ,,un om" frumos sau urât, mare sau mic, plăcut sau respingător, bun sau rău.

Străduiți-vă să transmiteți cu ajutorul sunetului, intonației şi altor factori expresivi ceea ce vedeți sau simțiți.

Veliaminova a încercat s-o facă, dar n-a izbutit.

- Greşeala dumitale stă în faptul că întâi spui cuvântul, îl asculți şi abia pe urmă te străduieşti să înțelegi despre cine e vorba. Dumneata con-

turezi fără să' ai un model viu. încearcă să procedezi invers : la încăput adu-ți aminte de care din cunoscuții dumitale e vorba, aşază-1 în fața du-mitale aşa cum face pictorul cu modelul şi pe urmă transmite cu cuvinte ceea ce ai să vezi înăuntru, pe ecranul viziunii dumitale interioare.

Veliaiminova a încercat extrem de conştiincios să îndeplinească cei se ceruse.

Arkadie Nikolaevici a încurajat-o şi i-a spus :

- Cu toate că n-am simțit cine e acest om de care vorbeşti, deocamdată îmi ajunge faptul că te străduieşti să-mi faci cunoştință cu el, că îi

îndrepți just atenția, că ai avut nevoie de cuvânt pentru acțiune, pentru co

municare autentică, nu pur şi simplu pentru flecăreală.

Acum spune-mi : ,,omul bun".

- Omul... bun, a răspicat ea.

- Iarăşi îmi vorbeşti de două reprezentări sau persoane : pe una din ele o cheamă ,,omul", iar pe cealaltă pur şi simplu ,,bun".

Cu toate acestea, amândouă, luate împreună, creează nu două, ci o singură făptură.

Pentru că e o diferență între „omul... bun" şi amândouă cuvintele contopite : „omul bun".

Ascultă : eu contopesc substantivul cu adjectivul într-un întreg indisolubil şi obțin o singură noțiune, o singură reprezentare, nu despre „om" în general, ci despre „omul bun".

Adjectivul caracterizează, colorează substantivul şi prin asta deosebeşte, deosebeşte acest „om" de toți ceilalți oameni.

Dar, înainte, liniişteşte-te şi scoate din aceste cuvinte toate acccentele, pentru că abia pe urmă să le pui din nou.

Problema s-a dovedit a nu fi tocmai atât de simplă cum se părea.

105 Uite aşa ! a obținut în sfârşit de la ea Arkadie Nikolaevici după o muncă îndelungată.

106 Acum - i-a cerut el mai departe - pune numai un singur accent pe ultima silabă „omul bun". Numai, te rog, nu lovi, ci iubeşte, gustă, oferă cu grijă cuvântul scos în evidență şi silaba lui accentuată. Opinteşte-te în dinți mai puțin, mult tmai puțin ! o rugă Arkadie Nikolaevici.

Uite amândouă cuvintele fără accente : „omul bun". Auzi această linie monotonă a sunetului, otova ca un băț ? Şi iată aceleaşi cuvinte care s-au contopit într-unui singur, dar cu o mică, abia sensibilă modulație sonoră : „omul bun", cu o ondulare fonetică mîngîetoare, abia perceptibilă pe ultima silabă „bun".

Există multe şi felurite procedee, care o să-ți ajute să-1 conturezi pe „omul bun", şi simplu, ,şi ferm, şi blând, şi aspru...

După ce Veliaminova şi toți elevii au încercat să facă ceea ce a cerut Torțov, el i-a oprit şi le-a spus :

107 Degeaba vă ascultați atât de atent propriile voastre glasuri. „Auto-ascultarea" e înrudită cu autoadmirarea, cu autoarătarea. Problema nu e

108 cum vorbiți voi ânşivă, ci cum vă ascultă şi vă pricep alții. „Autoascultа-

109 rea" e o greşeală a artistului. Mult mai importantă şi mai activă e sarcina

110 de a influența pe altul, de a-i transmite viziunile tale.^De aceea, nu vorbiți

111 urechii, ci ochiului partenerului. Acesta e cel mai bun procedeu de a te

112 dezbăra de „autoascultare". Ea e dăunătoare pentru creație, pentru că, aş-

113 cultîndu-se, actorul devine afectat şi se îndepărtează de la drumul cel bun.

…anul 19..

Intrând astăzi în clasă, Arkadie Nikolaevici a întrebat-o nîzînd pe Ve> liarninova :

- Ce mai face „omul bun" ?

Veliaminova a răspuns că. „omul bun" face bine şi, rostind asta, a pus foarte bine accentul.

- Ei, ia spune aceleaşi cuvinte, dar cu accentul pe primul cuvânt, i-a propus

Torțov.

De altfel, înainte de a face această probă, trebuie să-ți fac cunoscute două reguli, a spus Arkadie Nikolaevici.

Prima : accentul nu cade pe adjectivul de pe lângă substantiv [1]. Adjectivul defineşte, completează numai substantivul, se contopeşte cu el. Nu degeaba asemenea cuvinte se numesc adjective (ele se aplică la substantiv).

În concluzie, s-ar părea că nu se poate spune, aşa cum vă propun eu, „bunul om" cu accentul pe primul cuvânt, adică pe adjectiv.

Dar există o altă lege mult mai puternică, care, lia fel ca şi pauza psihologică, învinge toate celelalte legi şi reguli. Aceasta e legea comparației. Suntem datori întotdeauna, cu orice preț, să relevăm, întemeiați pe ea, cuvintele care exprimă gânduri, sentimente, imagini, reprezentări, noțiuni, acțiuni etc.

Asta e foarte important în vorbirea scenică." Faceți-o, în primul rând, cu ce şi cum doriți. Uma din părțile pe care le comparăm să fie rostită tare, iar cealaltă încet; una pe o gamă vocală înaltă, cealaltă pe una joasă ; una cu un colorit, într-un tempo etc, cealaltă în altul. Diferența dintre noțiunile comparate însă să fie clară şi, pe oî-t se poate chiar vie. Această lege presupune că, pentru a spune „omul bun" cu accentul pe adjectiv, e necesar să ai „omul rău" existent sau subînțeles, pentru a-1 opune „omului bun".

Pentru ca cuvintele să izvorască de la sine, firesc, spontan, gândeşte-te, înainte de a vorbi, că e vorbă nu de un om „rău" ci de...

114 Omul bun, i-a luat-o înainte instinctiv Veliaminova.

115 Uite, vedeți, perfect! a încurajat-o Torțov.

După aceasta, s-au adăugat încă unu, două, trei, apoi patru, cinci etc. cuvinte, până s-a format o povestire întreagă :

„Omul bun a venit aici, dar nu v-a găsit acasă şi a plecat înapoi cu părere de rău, spunând că nu se va mai întoarce".

Pe măsură ce fraza creştea în Veliaminova se intensifica necesitatea de a accentua cuvintele. În currnd s-a încurcat atât de tare iîn ele, încât n-a mai putut să lege două cuvinte.

Arkadie Nikolaevici a râs văzându-i fața speriată şi zăpăcită şi pe urmă i-a spus cu seriozitate ;

-• Panica dumitale s-a ivit pentru că în dumneata există necesitatea de a pune cât mai multe accente, nu de ia scoate cât mai multe. Totuşi, cu cât vom avea mai puține, cu atât fraza va îi mai clară - fireşte, dacă vom scoate în evidență numai puține cuvinte, dar pe cele mai importante. A scoate accentele e o artă tot atât de grea ca a le pune. Învați-o şi pe una, şi pe cealaltă.

Torțov joacă astă-seară şl de aceea lecția s-a isprăvit mai devreme ; restul timpului am făcut cu Ivan Platonovici exerciții de „antrenament şi disciplină".

…anul 19..

Am ajuns lai concluzia că, înainte de a vă învăța să puneți accentele, trebuie să ştiți să le scoateți, a spus astăzi Arkadie Nikolaevici.

începătorii se străduiesc prea mult să vorbească bine. Ei abuzează de accentuare. Pentru a echilibra această însuşire, trebuie să ne învățăm să scoatem accentele de acolo unde nu e nevoie de ele.

V-am spus că asta e o întreagă artă şi că e foarte grea. Ea, în primul rîndi, curăță vorbirea de accentele greşite, aduse în viață de obiceiurile proaste. E mai uşoir să repartizezi accentele juste pe un teren curățat. În al doileal rând, arta de a^coate

accentele vă va ajuta în viitor în practică, şi iată în ce cazuri: când transmiți gânduri complicate sau fapte încurcate, trebuie adesea, pentru claritate, să aminteşti unele episoade, unele amănunte ale lucrului de care vorbeşti, dar în aşa chip, încât ele să nu distragă atenția ascultătorilor de la linia principală a povestirii. Aceste comentarii trebuie expuse clar, precis, dar nu prea reliefat; e bine să fii econom atât cu intonațiile, cât şi cu accentele. În alte cazuri, la fraze lungi, grele, trebuie să reliefezi numai unele cuvinte, iar pe celelalte să le omiți conştient, dar pe nebăgate în seamă. O asemenea metodă de vorbire uşurează câte un text scris greoi, cu care artiştii au de-a face.

În toate aceste cazuri arta de a scoate accentele vă va face un mare serviciu...

Arkadie Nikolaevici 1-a chemat !pe Şustov pe scenă şi i-a cerut să repete povestirea despre „omul bun", dar aşa ca să reliefeze în ea numai un singur cuvânt şi să scoată accentele de pe celelalte. O asemenea zgîreenie *uia justificată cu o născocire oarecare a imaginației. Veliaminova nu Izbutise la lecția trecută să ducă la capăt o sarcină identică. Dar nici Şus-lov n-a putut azi să se descurce dintr-o dată. După câteva încercări neizbutite, Arkadie Nikolaevici i-a spus ;

- Veliaminova s-a gândit numai la aşezarea accentelor, iar dumneata numai la scoaterea lor. Nu trebuie exagerat nici într-un fel, nici în celălalt. Când fraza e complet lipsită de accente sau e supraîncărcată de ele, vorbirea pierde orice sens.

Veliaminova a avut prea multă nevoie de accente, iar dumneata n-ai de loc. Asta se întâmplă pentru că amândoi n-ați avut îndărătul cuvintelor un subtext clar, precis. Trebuie să creați cu ajutorul acestuia, în primul rând ca să aveți ce să transmiteți ialtora şi cu ce să comunicați cu ei.

Motiveaza-ți zgârcenia accentuării cu o născocire a imaginației.

„Nu e tocmai uşor s-o faci !" m-am gândit eu.

Dar, după părerea mea, Paşa a ieşit bine din încurcătură. Nu numai că a justificat zgârcenia accentuării, dar a găsit şi situațiile propuse prin care îi era uşor să treacă singurul accent admisibil de la un cuvânt la altul, atunci când Arkadie Nikolaevici 1-a pus s-o facă. Născocirea lui Paşa a constat în faptul că noi toți cei care şedeam, la parter i-am fi luat un interogatoriu în privința venirii „omului bun". Acest interogatoriu, după născocirea lui Paşa, s-a născut dintr-o neîncredere față de realitatea faptelor relatate de el, față de adevărul afirmațiilor lui în privința venirii „omului bun". Motivându-se, Paşa trebuia să insiste pe adevărul, pe sinceritatea fiecărui cuvânt din ipovestireai lui. Iată de ce le reliefa în ordine pe fiecare şi parcă ne băga în cap cuvintele accentuate.

„Omul bun a venit aici şi etc", Omul bun a venit aici şi etc", „Omul bun a venit, a venit aici şi etc", „Omul bun a venit aici, aici şi etc." În aceste sârguitoare reliefări a fiecărui cuvânt nou accentuat, Paşa nu se codea să spună de fiecare dată una şi aceeaşi frază până la capăt, scoțând cu grijă din ea toate accentele, cu excepția singurului cuvânt reliefat. O făcea pentru că acel cuvânt principal accentuat să nu fie lipsit de sens şi de forță. Luat separat, în afară de legătura lui cu întreaga povestire, el fireşte că şi-ar fi pierdut sensul lăuntric.

După ce Pasă şi-a sfârşit exercițiul, Arkadie Nikolaevici i-a spus :

- Dumneata ai pus şi ai scos bine accentele. Dar de ce asemenea grabă ? De ce să înghesuim acea pairte din frază care trebuie numai es tompată ?

Grabă, nervozitatea, fluturarea vorbelor, scuiparea frazelor întregi nu le estompează, ci le distruge. Şi nu asta a fost intenția noastră. Nervozitatea vorbitorului nu face decât să irite ascultătorii, rostirea neclară îi supăra, deoarece îi- obligă să se încordeze şi să ghicească ceea ce nu au înțeles. Toate acestea atrag atenția ascultătorilor

şi subliniază în text tocmai ceea ce vrei să estompezi. Agitaţia îngreunează vorbirea. Calmul şi stăpî-nirea de sine o uşurează. Ca să estompezi fraza, e nevoie de o intonaţie lentă, voit lipsită de pitoresc, aproape neaccentuată ; nu de o stăpânire de sine şi o siguranţă oarecare, ci de una deosebită, excepţională.

Asta inspiră calm ascultătorului.

Scoateţi clar în evidenţă cuvântul principal şi lăsaţi să treacă uşor, precis, fără grabă, ceea ce e necesar numai pentru sensul general, dar nu trebuie să iasă în relief. Iată pe ce e bazată arta de a scoate accentele. Formaţi-vă această stăpânire a vorbirii la lecţia de „antrenament şi disciplină ".

Un nou exerciţiu a constat în faptul că Arkadie Nikolaevici ne-a poruncit să împărţim povestirea cu „omul bun" într-o serie de fragmente separate, care trebuiau reliefate şi conturate clar.

Primul episod : Omul bun a venit.

Al doilea : Omul bun a ascultat pricinile pentru care nu-1 putea vedea pe cel de care avea nevoie.

Al treilea episod : Omul bun s-a întristat şi nu ştie dacă trebuie să-1 aştepte sau să plece.

Al patrulea episod: Omul bun s-a supărat, a hotărât să nu se mai întoarcă niciodată şi a plecat.

Deci patru propoziţiuni de sine stătătoare, cu patru cuvinte accentuate, câte unul în fiecare cadenţă.

La început, Arkadie Nikolaevici ne-a cerut numai să redăm precis fiecare fapt. Pentru asta era nevoie de o clară viziune a lucrului despre care se vorbea, de expresivitate şi de o justă aşezare a accentelor în fiecare cadenţă. A trebuit să creăm cu închipuirea şi să examinăm cu privirea interioară viziunile care se cuveneau să fie transmise obiectului. Apoi Arkadie Nikolaevici a cerut ca Păsa să nu descrie numai ceea ce s-a petrecut, dar să ne facă să simţim şi cum s-a petrecut venirea şi plecarea „omului bun".

Nu numai ce, dar şi cum.

Torţov a vrut să' vadă din povestirea lui în „ce dispoziţie" a venit „omul bun". Era vioi, bine dispus sau, dimpotrivă, trist şi îngrijorat ?

Pentru îndeplinirea acestei sarcini, a fost nevoie ca intonaţia să fie nu numai accentuată, dar şi colorată. Mai departe, Torţov a vrut să înţeleagă despre ce fel de îndurerare era vorbă : de una puternică, adâncă, zgomotoasă sau liniştită ?

Arkadie Nikolaevici a vrut de asemenea să ştie în ce fel de stare sufletească a fost luată hotărârea de a pleca şi de a nu se mai întoarce niciodată : blîndă sau ameninţătoare ? Au trebuit deci să se coloreze într-un mod corespunzător nu numai momentele accentuate, dair şi toate celelalte … episod.

Şi ceilalţi elevi au făcut exerciţii analoage de scoaterea şi punerea accentelor.

…anul-, 10..

A trebuit să verific dacă mi-am însuşit bine ceea ce am aflat în ultimul timp la lecţiile tui Arkadie Nikolaevici. El a ascultat monologul lui Othello şi mi-a găsit multe greşeli în punerea accentelor şi în procedeele de accentuare.

- Un accent just e un mare ajutor, dar unul greşit e un obstacol, a observat el în treacăt.

Arkadie Nikolaevici mi-a cerut să pun din nou accentele în monologul lui Othello şi apoi să-1 recit a doua oară, pe loc, în clasă, ca să-mi îndrept greşelile.

Am început, cadență cu cadența, să-mi amintesc textul monologului şi să marchez în el cuvintele care, după mine, erau vrednice de scos în evidență :

„Ca valurile de gheață ale apelor din Pont"...

- De obicei, la recitarea acestei măsuri - explicam eu - accentul cade de la sine pe cuvântul „apelor". Dair acum, chibzuind binişor, eu îl strămut pe cuvântul „valurile", deoarece în această cadență e vorba tocmai despre ele.

- Hotărâți ! - s-a adresat Torțov elevilor - aşa e ?

Toți, care mai de care, au început să strige ba „valurile", ba „de gheață", ba „din Pont". Viunțov țipa din toate puterile, susținând reliefarea cuvântului „că".

Ne-am zbătut şi ne-am încurcat printre cuvintele accentuate şi neaccentuate din restul monologului. Ni se părea mereu că accentele trebuie puse aproape pe fiecare cuvânt.

Dar Arkadie Nikolaevici ne-a amintit că frazele care au toate cuvintele accentuate nu mai au nici un înțeles, sunt lipsite de sens.

Aşa am revăzut tot monologul, dar n-am lămurit nimic definitiv. Dimpotrivă, eu m-am încurcat şi mai mult, pentru că pe fiecare cuvânt se poate pune şi >de pe fiecare cuvânt se poate scoate un accent, după cum optezi pentru un sens sau altul. Care din ele e mai just ? Asta şi e problema în care m-am încurcat.

Poate că toate acestea s-au petrecut din pricina felului meu de a fi : când mă aflu în fața prea multor lucruri, ochii îmi fug în toate părțile. într-o prăvălie sau cofetărie, în fața mesei de aperitive, mi-e greu să mă hotărăsc la un fel, la o prăjitură sau la o marfă. Şi în monologul lui Othello sunt multe cuvinte şi accente şi din pricina asta mă pierd.

Am isprăvit fără să hotărâm nimic, iasr Arkadie Nikolaevici continua să tacă încăpățânat şi să zâmbească perfid. S-a născut o pauză lungă, penibilă, care în cele din urmă 1-a făcut pe Torțov să râdă. El a spus :

116 Nu s-ar fi întâmplat nimic din toate acestea, dacă ați.fi cunoscut legile vorbirii. Ele v-ar fi ajutat încă o dată să vă orientați şi să stabiliți, fără să stați pe gânduri, mare parte din accentele obligatorii şi deci juste.

117 Ce trebuia să facem ? întrebam noi.

118 Firește, înainte de toate să cunoaştem „legile vorbirii", iar apoi... Închipuiți-vă că v-ați mutat într-o locuință nouă şi că lucrurile voastre, cu diferite destinații, sunt risipite prin toate odăile, a început să explice în chip figurat Torțov. Cum să restabilim oirdinea ?

înainte de toate, să adunăm într-un singur loc farfuriile, serviciul de ceai în alt loc, figurile de şah şi tablele împrăştiate să fie puse în al treilea loc, lucrurile mari să fie aşezate conform rostului lor şi aşa mai departe.

După asta, începe să fie mai uşor să te orientezi.

Tot aşa trebuie să procedăm şi cu cuvintele textului, selecționându-le înainte de a repartiza accentele la locurile lor adevărate. Ca să vă explic acest proces, voi fi nevoit să mă refer la regulile care îmi vor veni la îndemâna mai întâi din cartea Cuvântul expresiv al lui S. M. Volkonski. Să ştiți că o fac nu ca să vă învăț regulile, ci numai ca să vă arăt de ce e nevoie de ele şi să le folosiți cu timpul. Când veți cunoaşte şi aprecia scopul final, vă va fi mai uşor să rezolvați cu bine bucata aleasă pentru studiu.

Să zicem că în textul său monologul pe care-1 analizați dați de o serie lungă de adjective : „dragul, bunul, plăcutul, minunatul om".

Voi ştiți, o dată pentru totdeauna, că adjectivele cu caracter general nu primesc accente, conform legilor vorbirii. Datorită acestei cunoştințe, scoateți fără şovăire

accentul de pe toate adjectivele şi legați-1 pe ultimul de substantivul accentuat: aşa se formează „minunatulom".

După aceea mergeți mai departe. Iată un grup nou de adjective : bună, frumoasă, tânără, talentată, deşteaptă femeie".

Toate aceste adjective nu au un caracter general, ci toate sunt caracteristici speciale.

Ştiți că adjectivele fără caractere generate sunt neapărat accentuate fiecare în parte şi de aceea să le puneți fără să staţi pe gânduri, dar aşa că ele să nu omoare substantivul accentuat : „deşteaptă femeie".

Iată „Piotr Petrovici Petrov, Ivan Ivanovici Ivanov". Iată data şi anul : „15 iulie 1908".

Toate acestea sunt „numiri de grupe", care cer accent numai pe ultimul cuvânt, adică pe Petrov, Ivanov, anul 1908.

Aşa se fac comparațiile. Relieîați-le cu tot ce puteți şi, bineînțeles, cu accentul.

După ce v-ați lămurit cu grupele mari, e mai uşor să vă orientați în privința cuvintele accentuate.

Iată două substantive. Ştiți că accentul obligatoriu cade pe cel care este

la cazul genetiv, pentru că substantivul ta cazul genetiv e mai puternic cuvântul pe care-l defineşte. De pildă : „cartea fratelui", „casa tatălui",

..Valurile de gheață ale apelor din Pont". Puneți accentul pe substantivul

la cazul genetiv fără să staţi pe gânduri şi mergeți mai departe.

Iată două cuvinte care se repetă cu o energie crescândă. Puneți îndrăzneț accentul pe cel de al doilea cuvânt, tocmai din pricină că este vorba de o afluență de energie, tot aşa ca şi în fraza : „înainte, înainte spre Propontida şi Hellespont". Dacă, dimpotrivă, ar fi fost un reflux de energie, atunci ați fi pus accentul pe primul cuvânt care se repetă şi asta ar transmite o scădere ca în versurile : „Visuri, visuri, unde e dulceața voastră!"

Uitați-vă ce multe cuvinte şi accente s-au şi repartizat pe anumite puncte, numai prin regulile „legilor vorbirii", a continuat să explice Tor-țov. Vor mai rămâne puține cuvinte accentuate şi încă nelămurite şi nu va fi greu să vă orientați în privința lor, mai ales că în această treabă o să vă ajute atât subtextul cu nenumăratele linii interioare din care e împletit, cât şi acțiunea principală şi supratemă, care-l conduc tot timpul pe artist.

După aceea vă va rămâne numai să acordați toate accentele marcate : unele să fie servite mai puternic, altele să fie estompate.

Aceas;ta este o muncă grea şi importantă, despre care vom vorbi amănunțit la lecția următoare.

…anul 19..

La lecția de astăzi, Arkadie Nikolaevici a vorbit, aşa cum ne-a făgăduit, despre coordonarea mai multor accente în unele fraze luate separat şi în 'grupe întregi de fraze.

- Propoziținea în care se află un singur cuvânt accentuat e cea mai lesne de înțeles şi cea mai simplă, explica Arkadie Nikolaevici. De pildă : „A venit aici un om bine cunoscut vouă". Accentuați în această frază orice cuvânt şi de fiecare dată îi veți înțelege altfel sensul.

încercați să puneți în aceeaşi propoziție nu un accent, ci două, cum ar fi de pildă pe cuvintele „cunoscut" şi „aici". Va fi mai greu nu numai să motivezi fraza, dar şi s-o rosteşti. De ce ? Pentru că în ea se introduce o nouă semnificație : în primul rând că a

venit nu indiferent cine, ci un om „cunoscut", şi în al doilea rând că el a venit nu indiferent unde, ci chiar „aici".

Puneți un al treilea accent pe cuvântul „a venit" şi fraza va deveni şi mai complicată pentru motivarea şi rostirea ei, pentru că un fapt nou se adaugă conținutului ei anterior, şi anume, că „omul bine cunoscut" nit a sosit cu trăsura, ci a venit pe jos.

Acum închipuiți-vă o frază foarte lungă, cu toate cuvintele accentuate, dar nemotivate interior. Nu se poate spune despre ea decât că „o propo-ziţiune cu toate cuvintele accentuate nu are nici un înțeles". Totuşi sunt cazuri în care trebuie motivată şi o propoziţiune în care sunt accentuate toate cuvintele care aduc un conținut nou. E mai uşor să împarți o asemenea frază în mai multe propoziţiuni de sine stătătoare, decât să exprimi totul într-una singură.

Iată, de pildă - Arkadie Nikolaevici a scos din buzunar o notiță - am să vă citesc o tiradă din Antoniu şi Cleopatra de Shakespeare :

„Inimile, limbile, făpturile, scriitorii, barzii, poeții nu pot să înțeleagă, să exprime, să modeleze, să descrie, să cânte, să cântărească dragostea ei pentru Antoniu".

„Celebrul savant Jevonce' - citea mai departe Torțov - spune că Shakespeare a unit în această frază şase subiecte şi şase predicate, aşa încât, la drept vorbind, în ea sunt şase ori şase, adică treizeci şi şase de propoziţiuni".

Care dintre voi se va apuca să recite această tiradă aşa ca să scoată în evidență treizeci şi şase de propoziţiuni ? ne-a întrebat el.

Elevii tăceau.

- Aveți dreptate ! Nici eu nu m-aş fi apucat să îndeplinesc această sarcină. Tehnica vocală nu m-ar fi ajutat. Dar acum nu e vorba de sarcina asta. Nu ea ne interesează, ci metodele tehnice de a scoate în evidență şi a coordona mai multe accente într-o singura propoziţiune.

Cum să scoți în evidență într-o tiradă lungă un singur cuvânt, pe cel mai însemnat, şi o sperie de cuvinte mai puțin importante, necesare pentru sens ? VIII Ele nu pot fi toate în egală măsură de importante : fireşte că unele din ele cer o subliniere mai mare, celelalte mai mică, iar altele, şi mai puțin esențiale, trebuie înadins estompate şi trecute pe ultimul plan !

În primul rând trebuie ales cel mai important cuvânt din frază şi reliefat prin accent. După aceea, trebuie făcut acelaşi lucru cu cele mai puțin importante, dar care rămân totuşi cuvinte reliefate.

În ce priveşte cuvintele secundare, nerelieîate, care nu sunt necesare pentru sensul general, ele trebuie să fie trecute pe ultimul plan şi estompate.

Pentru asta e nevoie de un complex întreg de accente : puternice, mijlocii şi slabe.

Tot aşa cum în pictură există pentru culori, lumini şi umbre, tonuri **puternice,** slabe, semitonuri, sferturi de ton, aşa şi în domeniul vorbirii **există** o gamă întreagă de diferite grade de putere şi accentuare.

Toate trebuie îmbinate între ele, combinate, coordonate, dar în aşa **fel** încât micile accente să nu slăbească, ci, dimpotrivă, să reliefeze şi mai puternic cuvântul principal. Să nu concureze cu el, ci să facă o singură cauză, în construirea şi transmiterea unei fraze dificile. Propoziţiunile separate şi în general toată vorbirea au nevoie de perspectivă.

Ştiți cum se redă în pictură adâncimea tabloului, adică a treia dimensiune a lui. Ea nu există în realitate pe pânza întinsă în ramă pe care pictorul îşi pictează opera. Dar pictura creează iluzia mai multor planuri. Ele parcă pătrund înăuntru, în adâncimea

pânzei, iar primul plan parcă iese din ramă şi pânza, îndreptându-se spre privitor.

În vorbirea noastră există aceleaşi planuri, care dau perspectivă frazei. Cuvântul cel mai important se reliefează mai viu decât toate celelalte şi iese pe primul plan sonor. Cuvintele mai puțin importante creează o serie întreagă de planuri mai depărtate.

În această muncă nu are însemnătate numai forța, ci şi calitatea accentului.

Astfel, de pildă, e important dacă el cade de sus în jos sau, invers, dacă se îndreaptă de jos în sus ; dacă se aşază greu, cu pondere sau se coboară de sus uşor şi pătrunde adânc ; dacă accentul e tare său moale, aspru sau abia perceptibil ; cade dintr-o dată şi se şterge numaidecât sau se opreşte un timp relativ îndelungat. Afară de asta există, ca să zicem aşa, accente masculine şi feminine.

Primele, accentele masculine, sunt precise, finişțate şi aspre, ca lovitura de ciocan pe nicovală. Aceste accente se curmă dintr-o dată şi n-au continuitate. Celălalt gen de accente (feminine) nu este mai puțin precis, dar nu se curmă brusc, ci are o continuitate. De pildă, să zicem că dintr-o pricină oarecare trebuie, după o puternică lovitură de ciocan în nicovală, să tragem numaidecât ciocanul înapoi, fie chiar numai ca să ne vină mai uşor să-l ridicăm din nou. Vom numi o asemenea lovitură precisă, urmată de continuarea ei, accentul său lovitura feminină.

Sau iată un alt exemplu în domeniul vorbirii şi mişcării : când gazda înfuriată îşi dă afară oaspetele nepoftit, strigându-i „ieşi" şi arătându-i uşa cu o mişcare energică a mâinii şi degetului. Gazda recurge aici în vorbire şi în mişcare la accentul masculin.

Dacă însă un om delicat trebuie să facă acelaşi lucru, atunci exclamația lui „ieşi", precum şi gestul, sunt hotărâte şi precise în prima secundă, dar imediat după aceea glasul lunecă în jos, mişcarea devine mar înceată şi, prin aceasta, îndulceşte duritatea primului moment. Acest accent cu o continuare şi încetinire corespunde accentuării feminine.

În afară de accentuare, cuvintele pot fi scoase în relief şi coordonate cu ajutorul unui alt element al vorbirii - intonația. Figurile şi contururile ei dau cuvântului scos în relief o mai mare expresivitate şi, implicit, îl intensifică. Intonația se poate uni cu accentul. În acest caz ultimul se colorează cu cele mai variate nuanțe ale sentimentului: ba duios (aşa cum facem noi cu cuvântul „omul"), ba mânios, ba ironic, ba disprețuitor, ba respectuos etc.

În afară de accentul sonor şi de intonație, mai există diferite moduri de reliefare a cuvântului. De pildă, el poate fi pus între două pauze. Pentru o şi mai mare intensificare a cuvântului reliefat, una dintre pauze sau chiar amândouă se pot transforma în pauze psihologice. De asemenea cuvântul principal se poate reliefa eliminându-se accentele de pe toate cuvintele secundare. Atunci, în comparație cu ele, cuvântul reliefat, neatins va deveni puternic.

Trebuie să găsim, între toate aceste cuvinte reliefate şi nereliefate, proporția, gradația puterii lor, calitatea accentului şi să creăm, cu ajutorul lor, planurile sonore şi perspective, care dau mişcare şi viață frazei.

Uite, când vorbim despre coordonare, ne gândim tocmai la această reglementare armonioasă a gradului de putere al accentului care cade pe cuvintele reliefate.

Aşa se creează forma armonioasă, arhitectura frumoasă a frazei.

Tot ce s-a spus în privința accentuării şi a coordonării cuvintelor accentuate în propozițiune se referă şi la procesul reliefării unor anumite pro-pozițiuni într-o povestire întreagă sau într-un monolog. Asta se obține cu aceleaşi metode ca şi accentuarea unor

anumite cuvinte. Propoziţiunea cea mai importantă poate fi scoasă în relief prin metoda accentuării, ros'-tind propoziţiunea principală mai accentuat decât pe celelalte, secundare. Accentul pus pe cuvântul principal din propoziţiunea reliefată trebuie să fie mai puternic decât cel pus pe restul propoziţiunilor nereliefate.

Se poate reliefa propoziţiunea accentuată prin aşezarea ei între pauze. Se poate obţine acelaşi lucru cu ajutorul intonaţiei, ridicând sau coborând tonalitatea sonoră a propoziţiunii reliefate sau conturând mai viu intonaţia, ceea ce va colora într-un fel nou propoziţiunea accentuată.

Se poate reliefa propoziţiunea accentuată prin schimbarea tempo-ului şi a ritmului propoziţiunii reliefate, în comparaţie cu toate celelalte părţi ale monologului sau ale povestirii. În sfârşit, poţi lăsa propoziţiunile scoase în relief cu puterea şi culoarea lor obişnuită, dar stă estompezi restul povestirii sau al monologului, slăbind momentele de accentuare.

Nu e treaba mea să vă redau toate posibilităţile şi subtilităţile relie-
Eârii cuvintelor şi propoziţiunilor. Pot doar să vă asigur că există nenu
mărate posibilităţi şi metode de folosire a lor. Cu ajutorul acestor metode
se pot crea cele mai complicate coordonări, cele mai variate accentuări şi
reliefări de cuvinte şi propoziţiuni întregi. '*

Aşa se formează diferite planuri şi perspective în vorbire.

Dacă ele tind în direcţia supratemei operei pe linia subtextului şi acţiunii principale, atunci însemnătatea lor în vorbire devine foarte importantă,

LI că ele ajută la realizarea lucrului principal, esenţial în arta noastră : rea spiritului omenesc al rolului şi al piesei.

Măsura în care se folosesc toate aceste posibilităţi verbale depinde de experienţă, de cunoaştere, de gust, de simţ şi de talent. Artiştii care simt bine cuvântul şi limba lor maternă stăpânesc cu virtuozitate metodele de coordonare, de creare a perspectivei şi a planurilor ei în vorbire.

Aceste procese se petrec aproape subconştient.

La oameni mai puţin talentaţi, aceste procese sunt mai conştiente şi cer o profundă cunoaştere, studierea limbii, a legilor vorbirii, cer experienţă, practică şi artă.

Cu cât artistul are la dispoziţie mijloace şi posibilităţi mai numeroase, cu atât vorbirea lui e mai vie, mai puternică, mai expresivă şi mai desăvârşită.

…anul 19..

Astăzi am recitat din nou monologul lui Othello.

- Munca n-a rămas fără rezultate ! a remarcat Arkadie Nikolaevici.

Luat în parte, totul e bine. În unele locuri, chiar puternic. Dar în totalitate, vorbirea stă pe loc şi nu se dezvoltă : două cadenţe - înainte, două - înapoi... şi tot aşa mereu.

Repetându-le necontenit, aceleaşi figuri fonetice au devenit plicticoase, că desenul uniform şi ţipător al tapetelor.

Pe scenă trebuie să vă folosiţi într-altfel de posibilităţile de expresie pe care le aveţi, şi să nu le utilizaţi aşa cum vi le-a dat dumnezeu, ci cu socoteală.

În loc să vă explic gândul meu, am să vă recit mai bine monologul, nu ca să vă arăt arta mea, ci numai că, pe măsură ce rostesc textul, să vă explic mereu, pe concret, secretele tehnicii vorbirii şi diferite calcule şi consideraţii ale artistului privitoare la influenţa Scenică asupra lui însuşi, precum şi asupra partenerului.

încep cu lămurirea temei care se află în faţa mea, i-a spus Arkadie Nikolaevici

lui Şustoy.

Ea constă în faptul de a te obligă pe dumneata, interpretul rolului lui Jago, să simți şi să crezi în tendința spontană a maurului de a se răzbuna îngrozitor. Mergând spre acest țel, conform cerinței lui Shakes-peaire, am să compar tabloul viu al valurilor uriaşe ale apelor din Pont, care se duc înainte, mereu înainte, cu furtuna sufletească a gelosului. Ca să obțin acest lucru, trebuie să-ți împărtăşesc viziunile mele interioare. E o temă grea, dar realizabilă, mai ales fiindcă am pregătit pentru ea un material vizual şi de alt ordin, destul de viu, care stimulează...

După o scurtă pregătire, Arkadie Nikolaevici şi-a ațintit ochii asupra lui Paşa, de parcă în fața lui stătea însăşi trădătoarea Desdemona.

- „Ca valurile de gheață ale apelor din Pont..." f a recitat el încet, aproape calm şi a explicat numaidecât, laconic :

Nu dau dintr-o dată tot ce e înăuntru ! Dau mai puțin decât pot!

Emoția trebuie menajată şi acumulată !

Fraza nu e clară.

Asta te împiedică să simți şi să vezi ceea ce conturează ea.

De aceea o termin în gând, pentru mine, aşa :

„Ca valurile de gheață ale apelor din Pont..." (care se duc spre Pro-pontida şi Hellespont...)

Mă feresc de grabă ; după cuvântul „Pont" execut o modulație sonoră.

Deocamdată una neînsemnată : de o secundă, o terță, nu mai mult.

La următoarele modulații cerute de virgulă (de aici încolo ele vor fi multe) am să încep să ridic mai mult glasul !

Deocamdată n-am să ajung până la cea mai înaltă notă !

Pe verticală !

Nicidecum pe orizontală !

Fără voltaj !

Nu simplu, ci cu un anumit contur.

Nu trebuie să urci dintr-o dată, ci treptat!

Urmăresc ca a doua cadență să fie mai tare decât prima, a treia mai tare decât a doua, a patra mai tare decât a treia. Fără să țip !

Glasul la un diapazon înalt nu înseamnă putere !

Puterea stă în intensificarea glasului !

„În curentul nestăpânit..." (... se duc spre Propontida şi spre Helles-porit...)

Totuşi, dacă fiecare cadență s-ar ridica cu o terță, atunci pentru o frază de patruzeci de cuvinte ar fi nevoie de un registru în trei octave ! El nu există !

De aceeai după ridicare fac o coborâre !

Cinci note în sus, două în jos !

în total numai o terță !

Iar impresia e că de cvintă !

Apoi iair patru note în sus şi două în jos !

Total : numai două note ridicate. Iar impresia e de patru ! Şi aşa tot timpul.

Cu o asemenea economie, registrul .ne ajunge pentru toate cele patruzeci de cuvinte !

Deocamdată, economie şi iar economie !

Nu numai în emoție, dar şi în registru !

Şi mai departe, dacă n-am avea destule note pentru ridicare, atunci avem nevoie de o intensă estompare a modulațiilor.

Cu voluptate !

Şi asta provoacă impresia de intensificare!

Totuşi modulația e făcută !

Voi aşteptați, nu vă grăbiți !

Nimic nu te împiedică să introduci o pauză psihologică. Ca o completare la cea logică!

Modulația aţâță curiozitatea !

Pauza psihologică atâta natuira creatoare, intuiția... imaginația... şi subconştientul

Opirirea ne dă, şi mie, şi vouă, timpul să cercetăm viziunile... să le sugerăm cu acțiune, cu mimică, cu emitere de iraze !

Asta nu va slăbi tensiunea !

Dimpotrivă ! O pauză activă va intensifica, mă va stimula şi pe mine, şi pe voi !

Numai să nu lunec într-o tehnică goală !

Am să mă gândesc numai la o temă : trebuie cu orice chip să vă oblig să vedeți ceea ce văd eu însumi înăuntrul ei!

Am să fiu activ ! Trebuie să acționez rodnic !

Dar... nu e voie să întind prea mult pauză !

Mai departe !

„...şi niciodată nu se întorc înapoi"...

(...se duc spire Piropontida şi spre Hellespont).

De ce ochii se deschid mai tare?!

Sca-păiră mai energic?!

Şi mâinile se întind încet, maiestuos, înainte ?!

.Şi tot corpul, şi eu însumi de .asemenea ?!

În tempo-ul şi ritmul valurilor care se rostogolesc greu ?

Voi credeți că e un calcul la mijloc ?

Un efect actoricesc ?

:Nu ! Vă asigur !Asta se face de la sine ! Şi nu am înțeles acest joc mai târziu ! După ce a fost încheiat ! Atunci cine îl face ? Intuiția ? Subconştientul ? Natuira creatoare ? Se poate!

Ştiu numai că pauza psihologică m-a ajutat! Ea creează starea de spiirit ! Atâta emoția ! Îi stimulează activitatea ! Şi subconştientul o ajută !

De-aş fi făcut-o conştient, cu un calcul actoricesc, ați fi socotit-o un joc superficial...

Dar a făcut-o chiar natura... şi atunci crezi în orice ! Pentru că e firesc ! Pentru că e adevărat!

„...înainte, înainte,

Pornesc spre Propontida şi Hellespont".

Am înțeles, iarăşi post factum, că în mine s-a creat ceva rău prevestitor. , Nu ştiu nici eu de ce şi în ce constă el.

Asta e bine ! Asta îmi place !

Reținpauza psihologică !

N-am exprimat totul !

Cum atâta şi aprinde ea stăpîniirea !

Şi pauza a devenit mai eficientă !

Iarăşi atât natura !

Atrag în muncă subconştientul !
Pentru asta există multe momeli !
Mă apropii de nota înaltă „Hellespont !"
Am s-o rostesc şi apoi am să cobor sunetul!
Pentru un nou, ultim avânt!
„...Aşa şi gândurile mele crunte
Se vor avânta furioase / şi niciodată înapoi.
Nu se vor mai întoarce /
Ele nu se vor mai întoarce, ci vor goni mereu
Nestăpânite..."
Schițez şi mai tare modulația. Asta e cea mai înaltă notă a întregului monolog.
„...ci se vor duce mereu, nestăpânite..."
Mi-e teamă de patosul fals !
Să urmăiresc mai de aproape tema !
Mă pătrund de propriile mele viziuni.
Intuiția, subconştientul, natuira.
Faceți ce vreți!
Libertate deplină ! Dar eu mă stăpânesc, atât cu pauzele.
Cu cât te stăpâneşti mai mult, cu atât atâți mai tare.
A venit momentul să nu mai cruț nimic !
Mobilizarea tuturor mijloacelor expresive !
Totul în ajutor !
Şi tempo, şi ritm !
Şi... e groaznic s-o spui !...
Chiar... glasul puternic !
Mu țipătul!
Numai pe ultimele două cuvinte ale frazei :
„...gonesc nestăpânite..." Şi acum, încheierea ! Finalul !
„până când nu vor fi înghițite de țipătul sălbatic" .
Rețin tempo-ul !
Pentru o mai rnaire semnificație !
Şi pun punctul!
înțelegeți voi oare ce înseamnă asta ?!
Punctul, în monologul tragic?!
Astai e sfârşitul!
Asta e moartea !
Vreți să simțiți despre ce vorbesc ?
Cățărați-vă pe cea mai înaltă stânca !
Deasupra unei prăpăstii fără fund !
Luați o piatră grea şi...
Airuncați-o...
Jos, până la fund !
Veți auzi, veți simți cum piatra se va rostogoli
Sfărâmată...
În nisip !
E nevoie de o asemenea cădere...!
Vocală !...
De la cea mai înaltă notă, la cea mai de jos !

O cere natura punctului.

- Culm ?! am protestat în mine. în asemenea moment artiştii fac nişte calcule tehnice şi profesionale ?!

Dar inspirația ?

Sunt dezamăgit şi umilit !

..... anuUJ9..

Mi-am făcut curaj şi am vrut să-i povestesc lui Airkadie Nikolaevici tot ce am trăit zilele acestea, după ultima lui lecție.

- E prea tîirziu ! m-a opirit el şi, adiresîndu-se elevilor, a spus : Misiunea mea în domeniul vorbirii s-a sfîirşit ! Nu v-am învățat nimic, de oarece nici .nu aveam de gând s-o fac. Dar v-am îndrumat spre studierea concretă a unei discipline noi şi foarte importante.

V-am făcut să înțelegeți, în cadirul unei practici reduse, câte procedee tehnice de prelucrare vocală, de colorituri sonore, de intonații, de contururi variate fonetice, de felurite accente, de pauze logice şi psihologice etc, trebuie să aibă şi să-şi dezvolte artiştii, ca să răspundă cerințelor ariei noastre față de cuvânt şi de vorbiire.

V-am spus tot ce am putut spune. Restul are să vă spună mai bine de-cît mine viitorul vostru profesor de „tehnică a vorbirii", Vladimir Petro-vici Secenov...

Airkadie Nikolaevici ni 1-a prezentat de cum a răsărit din întunericul sălii. Apoi i-a spus câteva cuvinte prietenoase de bun venit şi ne-a vestit că, după o mică pauză, Vladimir Petrovici va începe prima lecție.

Arkadie Nikolaevici se pregătea să plece, dar eu l-am oprit :

- Nu plecați ! Vă irog din suflet! Nu ne lăsați într-o asemenea clipă fără să ne spuneți esențialul !

Pasă a întărit spusele mele.

Arkadie Nikolaevici s-a tulburat, s-a înroşit, ne-a luat pe amândoi deoparte, ne-a mustrat pentru lipsa de tact față de noul profesor şi pe uirmă ne-a întrebat :

119 Despre ce e vorba ? Ce s-a întâmplat ?

120 Ceva îngrozitor ! M-am dezvățat să vorbesc ! mi-am descărcat eu sufletul înecându-mă în cuvinte. Citesc şi vorbesc ținând seama de tot ce am aflat de la dumneavoastră, dar până la urmă mă încurc şi nu pot să leg două cuvinte. Pun accentul, dar el, paircă anume ca să-şi bată joc de mine, nu se aşază acolo unde trebuie după regulă, ci saire alături ! Izbutesc să am intonațiile obligatorii, cerute de semnele de punctuație, dar glasul meu modulează nişte contururi fonetice care mă dezorientează cu desăvîr-şiire. E dfe ajuns să exprim un gând oarecare, că îmi şi piere din minte, pentru că sunt obsedat de legile vorbirii şi caut locul unde trebuie să le aplic în firază. Truda asta îmi frământa parcă creierii şi am ameţeli.

- Toate acestea se petrec din pricina nerăbdării, mi-a spus Airkadie Xikolaevici. Nu e nevoie să te grăbeşti aşa ! Trebuie să urmezi programul! Ca să vă liniştesc pe amândoi, ar trebui să nesocotesc succesiunea lecțiilor în program, să anticipez. Asta i-ar încurca pe ceilalți elevi, care nu se plâng de nimic şi nu se grăbesc ca voi.

După ce s-a gândit puțin, Torțov ne-a spus să venim astăzi, la ora nouă seara, la el acasă. După aceea a plecat şi a început lecția lui Vla-dimir Petrovici.

VII

PERSPECTIVA ARTISTULUI ŞI A ROLULUI

…anul 19..

Seara, la ora 9 fix, m-am dus cu Paşa la Arkadie Nikolaevici.

I-am explicat cât sunt de amărât pentru faptul că inspirația e înlocuită cu calculul actoricesc.

- Da... şi cu el, a confirmat Torțov.

Artistul porneşte nestăvilit cu jumătate din sufletul lui spre supratemă, spre acțiunea principală, spre subtext, spre viziuni, spre elementele stării de spirit şi îşi închină psihotehnicii cealaltă jumătate a naturii sale interioare cam aşa cum v-am demonstrat la lecția trecută.

Artistul se dedublează în momentul creației. În această privință, Tomaso Salvini spunea aşa :

„Actorul trăieşte, plânge şi râde- pe scenă, dar plângând şi râzând îşi urmăreşte râsul şi propriile sale lacrimi. Şi tocmai în această viață dublă, în acest echilibru între viață şi joc, constă artă" [1].

După cum vedeți, această dedublare nu împiedică inspirația. Dimpotrivă, una ajută pe cealaltă.

Şi noi, în viața reală, ne dedublăm. Dar asta nu ne împiedică să trăim şi să simțim puternic.

Țineți minte că la începutul cursului, explicând temele şi acțiunea principală, v-am vorbit despre două perspective care mere paralel una cu alta.

1. Una din ele e perspectiva rolului.

2. Cealaltă e perspectiva artistului şi a vieții lui pe scenă, psihoteh-nica lui în timpul creației.

Calea pe care v-am ilustrat-o la lecție mai demult e calea psihotehnicii, linia perspectivei artistului. Ea e apropiată de linia perspectivei rolului, deoarece merge paralel cu ea, ca o cărare care şerpuieşte alături de drumul mare. Dar uneori, în unele momente, ele se separă, atunci cîndtul se lasă absorbit de ceva străin, care n-are nici o legătură cu linia lui. Atunci el pierde perspectiva rolului. Dar, din fericire, psihotehnică noastră există tocmai ca să ne aducă înapoi, permanent, pe calea justă cu ajutorul momelilor, aşa cum cărarea îl aduce pe călător spre drumul mare...

L-am rugat pe Arkadie Nikolaevici să ne vorbească mai amănunțit <iespre perspectiva rolului şi despre perspectiva artistului, lucruri despre care ne pomenise până atunci numai în treacăt.

Arkadie Nikolaevici nu voia să se depărteze de program, să sară şi să calce ordinea planului pedagogic.

- Perspectiva rolului şi a artistului face parte din programul anu

lui viitor, adică din studierea rolului, ne explica el.

Dar noi am început să-1 iscodim, să-1 tragem de limbă. El s-a lăsat prins şi nici n-a băgat de seamă cum ne-a povestit lucruri despre care nu voia să vorbească înainte de a le veni sorocul.

Iată ce ne-a explicat el :

- Zilele astea am fost la teatru şi am văzut o piesă în cinci acte.

După primul act, eram entuziasmat de regie şi de jocul actorilor. înfățişau personaje vii, cu mult foc şi temperament, găsiseră o manieră deosebită de joc, care mă interesa. Urmăream cu curiozitate cum se dezvolta piesa şi jocul actorilor.

Dar după al doilea act ni s-a înfățişat acelaşi lucru pe care îl văzusem şi în

primul. Dispoziția sălii şi interesul meu față de spectacol a scăzut mult. După actul al treilea s-a întâmplat acelaşi lucru, dar într-o şi mai mare măsură, pentru că pe scenă se aflau aceleaşi personaje închistate, care nu se dezvăluiau mai adânc, cu acelaşi temperament cu care spectatorul se obişnuise, cu aceeaşi manieră de joc care devenea şablon şi te plictisea, te tâmpea şi în unele momente chiar te înfuria. Pe la mijlocul actului al cincilea nu-mi mai găseam locul. Nu mă mai uităm pe scenă, nu mai ascultăm ce se vorbea acolo, mă gândeam doar la un singur lucru : cum să plec din sală fără să fiu observat ?

Cum să explic această descreştere a emoției în fața unei piese bune, a unui joc şi a unei puneri în scenă bune ?

0 Prin uniformitate, am observat eu.

1 Săptămâna trecută am fost la un concert. Acolo am întâlnit aceeaşi „uniformitate" în muzică. O orchestră foarte bună, o bună simfonie. Dar cum au început-o, aşa au şi isprăvit-o, aproape fără să schimbe ritmul, puterea sunetului, fără să dea nici o nuanță. A fost un chin pentru ascultători.

Totuşi, care să fie cauza ? De ce o piesă bună cu actori buni, o simfonie bună cu o orchestră bună nu au câteodată nici un fel de succes?

Oare nu din pricină că şi artiştii, şi muzicanții creează fără perspectivă?

Să convenim că vom numi „perspectivă" raportul armonios chibzuit al fragmentelor şi repartizarea lor în întreg cuprinsul piesei şi rolului.

Iată ce înseamnă asta : nu există joc, acțiuni, mişcări, idei, vorbiri, cuvinte, sentimente etc, etc. fără o perspectivă corespunzătoare. Cea mai simplă intrare sau ieşire din scenă, orice transpunere pentru a ataca o scenă oarecare, rostire a frazei, a cuvântului, a monologului şi aşa mai departe trebuie să aibă perspectivă şi un țel final (o supratemă). Fără ele nu se poate rosti cel mai simplu cuvânt, ca de pildă „da" sau „nu". Chiar o frază mică, independentă, luată separat, are şi ea o mică perspectivă. Cu atât mai mult nu se poate lipsi de perspectivă o idee întreagă, formată din multe propoziținuni. Monologul, scena, actul, toată piesa cer perspectivă.

De obicei, când vorbim despre perspectiva vorbirii, avem în vedere numai aşa-numita perspectivă logică. Dar în practica noastră scenică ne folosim de o terminologie mai bogată : Noi vorbim :

1) despre perspectiva ideii transmise (aceeaşi perspectivă logică) ;

2) despre perspectivă în timpul transmiterii sentimentului complicat;

3) despre perspectiva artistică, care distribuie iscusit culorile, care ilustrează viu povestirea, narațiunea sau monologul.

În perspectiva ideii transmise (perspectiva logică) joacă un rol important logica şi consecvență în dezvoltarea ideii şi în crearea raportului dintre fragmente în decursul întregului.

Această perspectivă în desfăşurarea ideii se creează cu ajutorul unui şir lung de cuvinte reliefate prin accente, care dau sens frazei.

Tfot aşa cum reliefăm o silabă sau alta în cuvânt, un cuvânt sau altul în frază, trebuie să reliefăm frazele cele mai importante în cursul unei idei mari întregi, părțile componente cele mai importante într-o povestire întreagă, lungă, într-un dialog, într-un monolog, iar într-o scenă mare întreagă, într-un act etc, episoadele lor cele mai importante. Aşa se formează un şir de momente accentuate, care diferă unele de altele prin puterea şi reliefarea lor.

Linia perspectivei trasmiterii sentimentului complicat trece prin miezul rolului, prin subtextul lui. Aceasta este linia temelor, dorințelor, năzuințelor şi acțiunilor

interioare, care se grupează, se aşază şi se separă unele de altele, se combină, se reliefează, se estompează. Unele teme mari, care ies pe primul plan, devin principale, altele însă, cele mijlocii şi mici, fiind subordonate, secundare, se grupează după anumite planuri sau se trag complet în umbră, ţinând seama de structura şi componenţa elementelor sentimentului care evoluează în decursul piesei.

Toate aceste teme care formează linia interioară a perspectivei se exprimă în cea mai mare măsură prin cuvinte.

În distribuirea culorilor vorbirii pe linia perspectivei artistice trebuie supravegheate şi consecvenţă, şi tonalitatea, şi armonia. Culorile artistice ale sunetului, ca şi cele din pictură, ajută foarte mult la reliefarea planurilor vorbirii.

Părţile cele mai importante, care trebuie să fie reliefate, se colorează mai tare, celelalte, care trec pe ultimul plan, capătă culori sonore mai puţin vii.

Numai după ce vom fi studiat întregul text şi vom fi cercetat perspectiva întregii opere, vom putea să aşezăm just planurile, să repartizăm frumos părţile componente în raporturi armonioase şi să le modelăm reliefat, prin exprimare.

Numai după ce actorul va gândi, va analiza, va trece prin tot rolul şi în faţa lui se va deschide acea perspectivă depărtată, frumoasă, care te îmbie să te apropii de ea, va deveni vorbirea lui, ca să spunem aşa, pres-bită şi nu mioapă ca mai înainte. Atunci el nu va mai juca teme separate, nu va rosti fraze, cuvinte separate, ci idei şi perioade întregi.

Când citim pentru prima oară o carte necunoscută, ne lipseşte perspectiva. În primele momente nu vezi decât acţiuni, cuvinte, fraze. Poate oare să fie artistică şi justă o astfel de lectură ? Firește că nu.

O mare acţiune fizică, transmiterea unei idei mari, trăirea sentimentelor şi pasiunilor mari, care se creează din multe părţi componente, în sfârşit scena, actul, piesa întreagă nu pot să se lipsească de perspectivă şi de ţel final (de supratemă).

Actorul care joacă un rol pe care 1-a studiat prost, nu 1-a analizat destul, seamănă cu un cititor care citeşte o carte grea, care îl depăşeşte.

Perspectivele operei transmise de un asemenea actor sunt neclare, tulburi. Aceşti actori nu înţeleg încotro trebuie să ducă la urma urmelor personajul pe care îl interpretează. Adesea, jucând un anumit moment al piesei, ei nu disting sau pur şi simplu nu ştiu de loc ceea ce e învăluit în ceaţă. Interpretul rolului e silit să se gândească în fiecare moment numai la cele mai apropiate, mai curente teme, acţiuni, sentimente, idei, detaşate de tot întregul şi de perspectiva care dezvăluie piesa.

Iată, de pildă, există unii actori care-1 joacă pe Luca din Azilul de noapte şi nu mai citesc ultimul act, pentru că nu joacă în el. Din pricina asta, n-au o perspectivă justă şi nu pot să-şi interpreteze aşa cum trebuie rolul. Căci de finalul rolului depinde începutul lui. Ultimul act e rezultatul propovăduirii bătrânului. De aceea trebuie să ai tot timpul drept ţintă finalul piesei şi să-i conduci spre acest final şi pe ceilalţi interpreţi, asupra cărora Luca are o înrâurire.

În alte cazuri, tragedianul care interpretează rolul lui Othello şi 1-a studiat prost îşi roteşte albul ochilor de la primul act şi-şi arată dinţii, adulmecând omorul din finalul piesei.

Dar Tomaso Salvini a fost mult mai chibzuit când şi-a alcătuit planul rolurilor lui. Aşa, de pildă, în acelaşi Othello, el ştia tot timpul linia perspectivei piesei, începând de la prima intrare, în care îndrăgostitul trece prin momente de pasiune arzătoare, tinerească şi sfârşind cu ură cea mai grozavă a gelosului şi ucigaşului din finalul tragediei. Cu o precizie matematică şi cu o consecvenţă implacabilă el îşi doza moment cu moment, pe tot parcursul rolului, evoluţia care se cocea în sufletul lui.

Ca să fiu mai bine înțeles, am să vă dau un exemplu.

Să zicem că dumneata îl joci pe Hamlet, unul dintre cele mai complicate roluri prin gama lui de culori sufleteşti. În rol există şi nedumerirea fiului față de dragostea atât de repede uitată a mamei lui, a acelei mame care „nici nu şi-a tocit încă pantofii" şi a izbutit să-şi uite soțul iubit. În rol există suferințele mistice ale omului care a văzut o clipă cealaltă lume în care se chinuieşte tatăl lui. După ce Hamlet a aflat această taină a existenței viitoare, tot ce există în viața reală pierde pentru el sensul dinainte. În rol există perceperea scrutătoare a vieții şi conştiința neputinței omului de a-şi îndeplini misiunea de care depinde salvarea părintelui său pe lumea cealaltă. Pentru rol e nevoie şi de sentimentele fiului față de mama lui, şi de dragoste față de o fată tânără, şi renunțarea la ea, şi moartea ei, şi sentimentul răzbunării, şi groaza în fața morții mamei lui, şi omorul, şi propria lui moarte după îndeplinirea datoriei, încercați să amestecați toate aceste sentimente într-un conglomerat haotic şi gândiți-vă ce salată va ieşi din asta.

Dar dacă se repartizează just toate aceste trăiri pe linia perspectivei rolului, într-o ordine logică, sistematică şi consecvență, aşa cum o cere psihologia personajului complicat şi viața spiritului lui omenesc care se dezvoltă mereu în decursul piesei, atunci va lua naştere o construcție zveltă, o linie armonioasă, în care rolul principal va fi jucat de raportul dintre părțile care cresc treptat şi adâncesc tragedia unui suflet mare.

Se poate oare reda vreunul din momentele unui astfel de rol fără să se aibă în vedere perspectivele lui ? Dacă, de pildă, nu se marchează de la începutul piesei îndurerarea şi uimirea profundă a lui Hamlet față de purtarea uşuratică a mamei lui, atunci vestita scenă dintre Hamlet şi mama să nu va fi destul de bine pregătită.

Dacă nu se simte zguduirea prin care trece Hamlet când află de la duhul tatălui său că există o viață dincolo de moarte, atunci îndoielile

eroului, încercările lui stăruitoare de a pătrunde sensul vieții, despărțirea de iubita lui şi toate atitudinile ciudate, care-1 fac să pară anormal în ochii altor oameni, nu vor mai putea fi înțelese.

înțelegeți limpede din tot ce am spus până acum că artistul care-1 joacă pe Hamlet, trebuie să se comporte cu atât mai prudent față de scenele de la început, cu cât i se va cere să-şi dezvolte mai puternic pasiunile în cursul desfăşurării de mai târziu a rolului.

Noi numim acest fel de interpretare un joc cu perspectivă.

Deci, în procesul desfăşurării rolului, trebuie să avem în vedere două perspective : una - care aparține rolului, cealaltă - artistului. De fapt, personajul piesei Hamlet nu ştie nimic despre perspectivă, despre propriul lui viitor, pe când artistul trebuie să se gândească la ea, adică să aibă în vedere perspectiva...

0 Cum faci ca să uiți desfăşurarea viitoare a personajului când joci rolul pentru a suta oară ? nu mă dumeream eu.

1 Asta nu se poate şi nu trebuie să se întâmple, a explicat Torțov. Cu toate că personajul nu trebuie să ştie nimic despre propriul lui viitor, totuşi e nevoie de perspectiva rolului, pentru ca în fiecare moment să valorifici mai bine şi mai deplin prezentul apropiat şi să te consacri lui în întregime.

Viitorul rolului e supratemă lui. Personajul piesei trebuie să tindă spre el. Nu e nici o nenorocire dacă în acest timp artistul îşi va aduce aminte pentru o secundă de întreagă linie a rolului. Asta nu va face de-cît să intensifice importanța fiecărei bucăți trăite imediat şi va atrage şi mai tare atenția artistului spre ea.

Să admitem că dumneata şi Şustov jucați scena dintre Othello şi Jago. Nu e important pentru voi să vă aduceți aminte că abia ieri maurul, adică dumneata, ai sosit la

Cipru, te-ai întâlnit cu Desdemona şi te-ai unit cu ea pentru totdeauna, că trăieşti cel mai frumos moment al vieţfi, luna de miere a căsniciei ?

Altfel de unde vei lua sentimentul de bucurie de care ai nevoie pentru începutul scenei ? El e cu atât mai important, cu cât în piesă există foarte puţină lumină. Afară de asta, nu e tot atât de însemnat pentru dumneata să-ţi aduci aminte pentru o secundă că, începând cu această scenă, steaua fericirii vieţii dumitale începe să apună, că acest asfinţit trebuie neapărat să fie scos în relief şi arătat în chip gradat ? Trebuie să existe un contrast puternic între prezent şi viitor. Cu cât va fi primul mai luminos, cu atât mai întunecat va părea al doilea.

Numai după o cercetare de o clipă a trecutului şi viitorului rolului vei preţui după merit fragmentul în curs. Şi cu cât vei simţi mai bine însemnătatea lui în tot întregul piesei, cu atât vei izbuti mai uşor să-ţi îndrepţi asupra lui atenţia întregii dumitale făpturi.

Iată pentru ce aveţi nevoie de perspectiva rolului! şi-a încheiat explicaţia Arkadie Nikolaevici.

2 Şi pentru ce e necesară cealaltă perspectivă, a artistului ? nu mă lăsam eu.

3 Perspectiva artistului, a omului, a interpretului rolului ne e necesară pentru ca să ne gândim la viitor la fiecare moment în care ne găsim pe scenă, ca să ne măsurăm forţele interioare creatoare şi posibilităţile de expresie, ca să le repartizăm just şi să ne folosim cu judecată de materialul acumulat pentru rol. Iată, de pildă, în această scenă a lui Othello cu Jago : îndoială se strecoară în sufletul gelosului şi creşte treptat. De aceea artistul trebuie să ţină minte că până la sfârşitul piesei are să joace multe momente analoage, momente de pasiune care creşte mereu. E primejdios să-ţi ieşi din fire dintr-o dată, să dai drumul de la prima scenă întregului temperament, fără să păstrezi rezerve pentru intensificarea treptată a geloziei care merge crescând. Dacă îţi risipeşti aşa forţele sufleteşti, vei desfiinţa planul rolului. Trebuie să fii econom şi calculat şi să ai tot timpul drept ţintă momentul final şi culminant al piesei : „Simţul artistic nu se cheltuieşte cu kilogramul, ci cu centi-gramul".

Nu trebuie să uităm încă o însuşire a perspectivei, foarte importantă pentru creaţia noastră. Ea dă spaţiu, un mare avânt, o mare stabilitate trăirilor noastre interioare şi acţiunilor exterioare, lucru foarte însemnat pentru creaţie.

Închipuieşte-ţi că concurezi la cros, dar că nu alergi dintr-o dată pe o distanţă mare, ci pe etape, cu opriri după fiecare douăzeci de paşi. În asemenea condiţii nu vei avea elan, nu te vei lăsa prins de forţa inerţiei, iar însemnătatea ei la alergări e uriaşă.

Acelaşi lucru şi cu noi. Dacă ar fi să ne oprim după fiecare fragment al rolului, ca să începem şi să isprăvim numaidecât fragmentul următor, atunci năzuinţele, dorinţele, acţiunea interioară nu vor căpăta inerţie. Şi ea ne trebuie, pentru că inerţia biciuieşte, aprinde sentimentul, voinţa, gândul, imaginaţia etc. Pe o durată prea scurtă nu te poţi dezlănţui. E nevoie de spaţiu, de perspectiva depărtată care duce spre ţel.

Toate cele spuse se referă în aceeaşi măsură şi la sunetul glasului, la vorbire, la mişcare, la acţiune, la mimică, la temperament, la tem-po-ritm. În toate aceste domenii e primejdios şi să-ţi dai drumul dintr-o dată, e primejdios să fii risipitor. E nevoie de economie, de o drămuire justă a forţelor fizice şi a mijloacelor de întruchipare.

Artistul are nevoie de perspectivă ca să le reglementeze, şi pe ele, şi forţele lui sufleteşti.

Acum, când aţi făcut o nouă cunoştinţă : perspectiva piesei şi a rolului, gândiţi-vă şi spuneţi-mi dacă ea nu vă aminteşte de o veche cunoştinţă a voastră, de acţiunea principală ?

Fireşte că perspectiva nu e acţiunea principală, dar e foarte apropiată de ea. Perspectiva e cel mai apropiat colaborator al acţiunii principale. Ea e calea, linia pe care se mişcă neobosită acţiunea principală în decursul întregii piese.

Totul pentru ele ! În ele se cuprinde sensul principal al creaţiei, al artei, al întregului sistem !

VIII.
TEMPO-RITM

…anul 19..

Astăzi, în sala de spectacol a teatrului şcolii, au pus un afiş :

„Tempo-ritm interior şi exterior".

înseamnă că am ajuns la o nouă etapă a programului.

- Trebuia să vorbesc cu voi despre tempo-ritmul interior mult mai -devreme, la studierea procesului de creare a stării de spirit scenice, de oarece tempo-ritmul interior reprezintă unul dintre elementele ei impor tante, ne-a explicat astăzi Arkadie Nikolaevici.

Am întârziat din pricină că am vrut să vă uşurez munca.

E mult mai prielnic şi, îndeosebi, mai elocvent să vorbeşti despre tempo-ritmul interior şi despre cel exterior în acelaşi timp, adică în momentul în care ultimul se manifestă evident în mişcările fizice. În acel moment, tempo-ritmul devine vizibil, nu numai sensibil, ca la trăirea interioară, care se petrece nevăzută de ochii noştri. Iată de ce înainte, câtă vreme te po-ritmul era inaccesibil vederii, am tăcut şi am început să vorbesc despre el abia acum, când a venit vorba despre tempo-ritmul exterior, vizibil.

„Tempo-u\ e viteza succesiunii duratelor egale, considerate convenţional drept unitate într-o măsură sau alta."

„Ritmul e raportul cantitativ al duratei de acţiune (a mişcării, sunetului) faţă de duratele considerate convenţional ca unitate într-un anumit tempo şi o măsura."

„Măsura e suma repetată (sau despre care se presupune că se repetă) a duratelor egale considerate convenţional ca unitate şi marcate prin intensificarea uneia dintre unităţi (durata mişcării sunetului)", ne-a •citit Arkadie Nikolaevici o notiţă pe care i-a dat-o Ivan Platonovici.

- Aţi înţeles ? ne-a întrebat el după ce a citit.

Noi am recunoscut, cu multă sfială, că n-am înţeles nimic.

- Fără să critic formulele ştiinţifice - a continuat Torţov - so- cot totuşi că în momentul de faţă, când n-aţi cunoscut încă însemnata tea şi influenţa tempo-ritmului pe scenă, formulele ştiinţifice n-au să vă aducă un folos practic.

Dimpotrivă, o formulă raţională vă va împiedica să vă bucuraţi uşor, liber şi fără grijă de tempo-ritm pe scenă, să vă jucaţi cu el ca cu o jucărie. Şi tocmai asta trebuie să faceţi, mai ales în prima perioadă. Nu va fi bine dacă veţi începe să vă căzniţi cum să dibuiţi sau să-i rezolvaţi combinaţiile complicate, calculând, încruntând sprâncenele, ca în faţa unei probleme grele de matematică.

De aceea, în locul formulelor ştiinţifice, haideţi deocamdată să ne jucăm cu ritmul.

Uite, vedeţi, vi se şi aduc jucării pentru asta. Îi dau locul meu lui Ivan Platonovici. Asta-t de competenţa lui !...

Arkadie Nikolaevici s-a dus împreună cu secretarul său în fundul sălii, iar Ivan Platonovici a început să aşeze pe scenă nişte metronomuri aduse de paznic. Pe cel mai

mare 1-a pus în mijloc, pe o masă rotundă, iar alături, pe câteva măsuțe mici, a pus alte trei aparate la fel, dar mai mici. Metronomul mare a fost pus în funcțiune şi marca bătăi clare, (nr. 10 după metronom).

- Ascultați, dragii mei! ne-a spus Ivan Platonovici.

Uite, acest metronom mare va bate acum bătăi rare, ne explica el.

Uite cât de încet lucrează : unu... unu... supra-ultra-andante-andantis-simo !

E grozav ! Ăsta e numărul zece.

Dacă însă cobor greutatea pe pendul, el va bate numai andante. Asta e ceva mai repede decât supra-ultra-andantissimo.

Auziți : unu... unu... unu...

Dar dacă mişc greutatea şi mai jos... va lucra aşa : unuunuunu... Asta e şi mai repede : e allegro !

Şi uite presto !

Şi încă, presto prestissimo !

Toate acestea sunt denumiri ale vitezei. Câte numere diferite are metronomul, tot atâtea viteze diferite există.

Ce lucru înțelept!...

După aceea Rahmanov a început să lovească într-un clopoțel de mână, marcând prin asta fiecare două, apoi fiecare trei, pe urmă fiecare patru, cinci, şase bătăi ale metronomului.

- Un... doi... sună clopoțelul. Un... doi... clopoțelul, ne demonstrează Ivan Platonovici calculul de două subdiviziuni binare.

Sau : un... doi... trei... clopoțelul. Un... doi... trei... clopoțelul. Iată o măsură ternară.

Sau : un... doi... trei... patru... clopoțelul. Şi aşa mai departe. Ăsta e un calcul de patru fracțiuni, explica încântat Ivan Platonovici.

El a pus apoi în funcțiune primul metronom mic şi 1-a pus să bată de două ori mai repede decât aparatul mare. În răstimpul în care acesta bătea o singură notă întreagă, cel mic izbutea să dea două jumătăți de note.

Cel de al doilea metronom mic a fost potrivit astfel încât să bată pătrimile, iar cel de al treilea metronom mic optimile. Aparatele loveau câte patru şi câte opt bătăi, în răstimpul în care cel mare izbutea să bată o singură dată.

- Păcat că n-avem un al patrulea şi al cincilea aparat mic! Le-af fi fixat la o iuțeală de o şaisprezecime şi la o treizecidoime ! Ce grozav ar fi fost! regretă Ivan Platonovici.

Dar i-a trecut repede, pentru că Arkadie Nikolaevici s-a apropiat şi a început, împreună cu Şustov, să lovească cu nişte chei în masă şaispre-zecimile şi treizecidoimile care lipseau.

Loviturile şi bătăile tuturor metronomurilor coincideau cu aparatul mare, tocmai în momentul în care clopoțelul marca începutul fiecărui tact. În restul timpului însă, toate bătăile parcă se încurcau în dezordine şi se risipeau în toate părțile, ca apoi să se întâlnească din nou pentru o secundă şi să se aşeze în ordine la fiecare sunet de clopoțel.

S-a format o orchestră întreagă de bătăi. Era greu să te descurci în acest haos care îți dădea parcă amețeală.

În schimb, coincidența bătăilor crea o armonie de o secundă în amestecul lor general.

Dezacordul s-a intensificat şi mai mult la amestecarea calculelor cu soț şi fără

soţ: cele de două, patru, opt fracţiuni, cele de trei, şase, nouă fracţiuni. Prin această combinare, părţile fărâmiţate se mărunţeau şi mai mult şi se încurcau unele pe altele. Era un h^os de neînchipuit, care stîr-nea entuziasmul lui Arkadie Nikolaevici.

4 Ascultaţi ce încurcătură şi totodată ce ordine, ce armonie în acest haos organizat! a exclamat Torţov. L-a creat tempo-ritmul făcător de minuni. Să analizăm deci acest fenomen uimitor. Să examinăm separat fiecare din părţile lui componente.

5 Iată tempo-ul, spuse Arkadie Nikolaevici şi indică metronomul mare. Aici munca se desfăşoară cu o regularitate mecanică, aş zice pedantă.

Tempo-ul e iuţeală sau încetineală. Tempo scurtează ori lungeşte acţiunile, grăbeşte sau încetineşte vorbirea !

îndeplinirea acţiunii, rostirea cuvintelor cere timp.

Ai grăbit tempo-ul, se scurtează timpul pentru acţiune, pentru vorbire şi eşti oonstrîns deci să acţionezi şi să vorbeşti mai repede.

Dacă ai încetinit tempo-ul, ai lăsat mai muit timp pentru acţiune şi vorbire şi ţi-ai creat posibilitatea să isprăveşti şi să spui şi mai bine ceea ce e important.

Iată tactul! Arkadie Nikolaevici a indicat clopoţelul în care lovea Ivan Platonovici. El îşi face treaba în deplină conformitate cu metronomul mare şi lucrează cu aceeaşi precizie mecanică.

Tactul e măsurătorul timpului. Dar tactele sunt diferite. Durata lor depinde de tempo, de viteză. Iar dacă e aşa, atunci înseamnă că vşi măsurile timpului pe care le-am făcut noi sunt şi ele diferite.

Tactul e o noţiune convenţională, relativă. Nu seamănă cu metru, cu care se măsoară un spaţiu material.

Metrul e întotdeauna egal. Pe el fiu-] poţi schimba. Dar tactele care măsoară timpul se schimbă permanent.

Ce reprezintă toate celelalte metronomuri mici şi ce reprezentăm eu şi Şustov, care batem şi noi, cu mâna noastră, fracţiunile care lipsesc ?

Asta creează ritmul.

Cu ajutoru jietronomului mic împărţim intervalele timpului ocupate de tact în cele mai variate părticele de diferite mărimi.

Cu eie se fac nenumărate combinaţii, care creează un număr infinit de ritmuri variate în una şi aceeaşi măsură de tact.

Acelaşi lucru se petrece şi la noi, în munca noastră actoricească. Acţiunea şi vorbirea noastră decurg în timp. Timpul care se scurge în procesul acţiunii trebuie umplut cu momentele celor mai variate mişcări, alternate cu opriri. Timpul care se scurge însă în procesul vorbirii se umple cu momentele de rostire a sunetelor, momente de cele mai variate durate, întrerupte de pauze.

Iată câteva din cele mai simple formule sau combinaţii care formează un singur tact:

1/4 + 2/8 + 4/16 + 8/32 = 1 tact în 4/4

Sau o altă combinaţie la un calcul de trei fracţiuni în 3/4.

4/16 + 1/4 + 2/8=1 tact în 3/4.

Astfel, ritmul se compune din momente separate de durate variate, care împart timpul ocupat de tact în ce'e mai felurite părţi. Din ele se compun combinaţii şi grupe nenumărate. Dacă veţi asculta atent haosul acestor ritmuri şi lovituri ieşite din 'toate metroniomurile care acţionează dintr-o dată, atunci sigur că veţi găsi printre ele toate părticelele calcu-labile care vă sunt necesare pentru combinaţiile şi grupurile ritmice, pentru formulele cele mai variate şi mai complicate.

Va trebui să găsiți, să reliefați, să grupați, să vă urmăriți propriile linii individuale, independente de viteză şi regularitate în vorbire, mişcare şi trăire a rolului interpretat, în cadrul colectivului scenic în mijlocul acțiunilor şi vorbirii, în haosul general al tempo-ritmurilor.

Obişnuiți-vă deci să deslușiți şi să găsiți pe scenă propriul vostru ritm în haosul general organizat al vitezei şi regularității.

…anul 19.,

-- Astăzi o să ne jucăm de-a tempo-ritm, ne-a vestit Arkadie Niko-laevici intrând în clasă. Haideți să batem ca copiii din palme. Veți vedea că treaba asta poate să aibă haz şi pentru adulți.

Arkadie Nikolaevici s-a apucat să numere sub bătaia foarte înceată a metronomului.

6 Unu... doi... trei... patru - şi iar:

7 Unu ... doi ... trei... patru - şi încă :

8 Unu ... doi... trei... patru - şi aşa mereu. Bătaia din palme în tact a durat un minut sau două.

Noi marcăm fiecare ,,unu" bătând zgomotos din palme toți împreună.

Totuşi acest joc nu ne părea vesel, ci mai.curând adormitor. Se crease o atmosferă plictisitoare, monotonă, leneşă. La început, bătăile au fost energice şi zgomotoase, dar când am simțit că dispoziția generală scade, ele au devenit tot mai încete, iar fețele celor care băteau din palme tot mai plictisite.

9 UnU .,. doi... trei... patru - şi încă :

10 Unu ... doi... trei... patru - ş'i iar :

11 Unu ... doi... trei... patru. Te trăgea la somn.

- Totuşi văd că nu vi se pare prea vesel şi că în eurînd vom auzi un sforăit general ! a observat Arkadie Nikolaevici şi s-a grăbit să intro ducă o schimbare în jocul scornit. Ca să vă trezesc, voi pune două accente în fiecare tact, în cadrul aceluiaşi tempo i A, ne-a vestit el. Bateți din palme mai apăsat, toți deodată, nu numai la ,,unu", dar şi la ,,trei" !

Uite aşa :

12 Un... doi ... trei... patru - şi iar :

13 Un ... doi... trei... patru - şi încă :

14 Un ... doi ... trei ... patru - şi aşa mereu.

Atmosferă a devenit ceva mai vioaie, dar până la veselie mai ei a mult.

15 Dacă nici ăsta nu e destul, atunci accentuați toate cele patru lovituri după tempo-ul lent dinainte, a hotărât Arkadie Nikolaevici.

16 Un ... doi... trei... patru ...

Ne-am mai trezit puțin, ne-am mai înviorat, dar nu eram chiar veseli.

17 Acum - a spus Torțov - dați-mi câte două optimi în locul fiecărei pătrimi, cu accentul pe prima optime a fiecărei pătrimi" uite aşa :

18 Unuunu, doidoi, tretrei, pâtrupatru.

Ne-am înviorat de-a binelea, bătăile au devenit mai clare şi mai tari, fețele mai energice, ochii mai veseli.

Am bătut din palme aşa câteva minute.

Când, în aceeaşi ordine, Torțov a ajuns până la şaisprezecimi şi la treizeeidoimi, cu aceleaşi accentuări pe prima notă a fiecărei pătrimi a tactului, ne-a revenit toată energia.

Dar Arkadie Nikolaevici nu s-a mărginit la asta. El grăbea treptat tempo-u\ metronomului. Nu-1 mai ajungeam şi rămâneam în urmă. Asta ne tulbura. Am fi vrut să fim în pas cu tempo şi cu ritmul. Am început să transpirăm, să ne înroşim, băteam din palme, ne ajutăm cu picioarele, cu trupul, cu gura, cu oftaturi, dar convulsia reducea forța muşchilor obosiți ai mâinilor. Sufletul ne era vioi, chiar vesel.

- Ei, v-ați însuflețit, sunteți veseli ? râdea Torțov. Vedeți ce scamator sunt eu. Ştiu să vă stăpânesc nu numai muşchii, ci şi sentimentul şi dispoziția! Pot, după bunul meu plac, ba să vă aduc la culmea însuflețirii,

până vă trec prin zece năduşeli! glumea Arkadie Nikolaevici.

Dar nu eu sunt scamatorul, ci tempo-ritmul posedă o forță făcătoare de minuni. El v-a nfluențat dispoziția lăuntrică, a rezumat Arkadie Nikolaevici.

- Eu socot că concluzia trasă din experiență se întemeiază pe o înțelegere greşită ! s-a împotrivit Govorkov. Iertați-mă, vă rog, dar noi nu

ne-am însuflețit acum bătând din palme din pricina tempo-ritmului, ci din pricina mişcării repezi, mă-nțelegeți, vă rog, care ne-a cerut o energie înzecită. Paznicul de noapte, care din pricina, gerului bate pământul pe loc cu picioarele şi-şi loveşte palmele de şolduri, nu se încălzeşte din pricina tempo-ritmului, ci, ştiți, vă rog, pur şi simplu pentru că şi-a inten sificat mişcările.

Arkadie Nikolaevici nu 1-a contrazis, ci a propus o altă experiență.

- Vă dau un tact în 4/4, în care o singură doime e egală cu 2/4,

apoi o singură pătrime de pauză şi, în sfârşit, o singură pătrime de notă, ceea ce fac împreună 4/4, adică un tact întreg.

Bateți-mi-1 din palme cu accentul pe prima doime.

19 „Unu ■- doi, hm, patru".

20 „Unu - doi, hm, patru".

21„Unu - doi, hm, patru".

Cu sunetul „hm" transmit pauza de o pătrime. Ultima pătrime se marchează fără grabă, reținut...

Am bătut din palme mult timp şi apoi am recunoscut că s-a născut o atmosferă destul de solemnă şi liniştită, pe care o simțeam şi înăuntrul nostru.

Apoi Arkadie Nikolaevici a repetat aceeaşi experiență, dar cu înlocuirea ultimei pătrimi a notei tactului printr-o optime. Iată tactul :

- Unu-doi (doime), hm (pauză de o pătrime), hm (o optime de pauză) şi nota de 1/8.

Unu-doi, hm, hm, 1/8. „Unu-doi hm, hm, 1/8".

Simțiți că ultima notă parcă întârzie şi aproape intră în tactul următor ? Parcă sperie cu impetuozitatea ei doimea calmă, solidă, care urmează după ea şi care tresare de fiecare dată, ca o doamnă nervoasă.

Nici chiar Govorkov n-a mai tăgăduit că de data această atmosferă maiestuoasă era înlocuită, dacă nu chiar cu una neliniştită, atunci cu presimțirea ei. O simțeam şi înăuntrul nostru. Apoi doimea a fost înlocuită cu două pătrimi, pe urmă pătrimile au fost înlocuite cu optimi cu pauze, pe urmă cu şaisprezecimi, ceea ce pricinuia o dispariție crescândă a calmului şi înlocuirea lui cu o stare de spirit neliniştită, cu o permanentă tresărire.

Am făcut acelaşi lucru cu sincopele, care intensificau şi mai mult neliniştea.

Pe urmă am legat câteva bătăi de palme în felul duoletului, trioletului, cvartoletului. Ele creau o neliniște din ce în ce mai mare. Aceleaşi experiențe au fost

repetate în tempo-uri mai repezi şi, în sfârşit, în cele mai repezi tempo-uri. Se crea o atmosferă mereu nouă şi ecouri corespunzătoare înăuntrul nostru.

Am variat forța şi calitatea accentelor în toate felurile şi după toate metodele : ba le făceam pline, dense ; ba seci, sacadate; ba uşoare, ba grele, ba tari, ba încete.

Aceste variații creau la diferite tempo-uri şi ritmuri o atmosferă mereu schimbată : „andante maestuoso" sau „an("ițe largo", „allegrovivo", „allegretto", „allegro vivace*'.

N-o să enumăr toate experiențele făcute care la urma urmelor ne-au făcut să credem că, cu ajutorul ritmului, se poate ajunge, dacă nu până la nelinişte şi panică, atunci cel puțin până la reprezentarea lor emoțională.

După ce ara făcut toate aceste exerciții, Arkadie Nikolaevici i-a spus lui Govorkov :

- Sper că acum n-ai să ne mai compari cu paznicii de noapte care se încălzesc în timpul gerului şi ai să recunoşti că nu acțiunea, ci chiar tempo-ritmul poate să producă o influență directă şi nemijlocită.

Govorkov a tăcut, dar în schimb noi toți am confirmat într-un glas Cuvintele lui Arkadie Nikolaevici.

- Nu-mi rămâne decât să vă felicit pentru „descoperirea'[1] mâie şi extrem de însemnată, pentru adevărul cunoscut tuturor, dar mereu uitat de actori, că o justă măsură a silabelor, a cuvintelor în vorbire, a mişcării în acțiune, ritmul lor precis are o mare importanță pentru adevărata trăire.

N'U trebuie să uitați însă faptul că tempo-ritmul e un cuțit, cu două tăişuri.

El poate într-o egală măsură să dăuneze şi să ajute. Dacă tempo-ritmul e cel corect, atunci sentimentul şi trăirea adevărată se creează firesc, de la sine. Dacă însă tempo-rilmul nu e bun, atunci o dată cu el se naşte sentimentul fals, pe care nu-1 poți corecta fără un tempo-ritm corespunzător.

…anul 19..

Astăzi Arkadie Nikolaevici a născocit un joc n-ou cu tempo-ritmul.

22 Ai făcut serviciul militar ? 1-a întrebat el pe neaşteptate pe Şustov.

23 Da, i-a răspuns acesta.

24 Şi ai făcut instrucție militară ?

25 Firește.

26 O simți în dumneata ?

27 Probabil.

- învie în dumneata aceste senzații.

- E nevoie de oarecare pregătire.

Arkadie Nikolaevici, stând pe scaun, a început să bată tactul cu picioarele, imitând pasul militar de marş. Puşcin j-a urmat exemplul. Viunțov, Maloletkova şi toți elevii au început să-1 ajute. De jur împrejurul nostru toate au început să se zguduie în tactul marşului.

Se părea că un regiment întreg trecea prin odaie. Pentru a mări iluzia, Arkadie Nikolaevici a început să bată tobă în masă. Noi l-am ajutat. Părea că e o orchestră întreagă. Bătăile precise, seci, cu picioarele şi mâinile, te sileau să-ți îndrepți trupul şi să te simți în ținută militară.

În felul acesta, Torțov şi-a atins într-o clipă scopul cu ajutorul tem-po-ritmului.

După o oarecare pauză, Arkadie Nikolaevici mi-a spus :

- Acum n-am să bat un marş, ci cu totul altă melodie. Ascultaţi :

Tuc-tuc, tuc-tuc, tuctuctuc, tuc-tuc, ţuc, tuc-tuc.

- Ştiu, ştiu ! Am ghicit! a început să strige Viunţov. Ăsta e un joc. Jocul e aşa : unul bate o melodie, iar celălalt o ghiceşte. Dacă ai pierdut, dai un gaj.

Am ghicit noi ceva, dar nu melodia pe care o bătea Torţov, ci numai tendinţa ei generală : prima oară bătuse un marş militar, iar a doua oară ceva solemn (am aflat pe urmă că fusese corul pelerinilor din Tannhăuser). După aceasta, Torţov a trecut la altă experienţă.

De data asta n-am putut să precizăm; ce bătea el. Era ceva nervos, încurcat, avântat. Şi, într-adevăr, Arkadie Nikolaevici imita mersul trenului expres.

Alături de mine, Viunţov îi bătea Maloletkovei ceva sentimental, apoi ceva furtunos.

- Ce bat eu ? Uite :

Tra-ta tâ, tratâta-tâ-ta !

28 Grozav ! O ! Grozav !

29 Nu înţeleg. Nu înţeleg nimic, drăguţii mei. Degeaba bateţi.

30 Uite că eu ştiu! Pe cuvântul meu! Bat dragostea şi gelozia ! Tra-ta-tuu ! Uite şi gajul ! Uite, poftim !

În acest timp eu băteam ritmul stării sufleteşti pe care o voi avea, când mă voi întoarce acasă. îmi reprezentam clar cum am să intru în odaie, cum am să mă spăl pe mâini, am să-mi scot haina, am să mă culc pe divan şi am să mă gândesc la tempo şi la ritm. Pe urmă, va veni cotoiul şi se va culca lângă mine. Linişte, odihnă !

Mi se părea că eu redau prin ritm şi tempo elegia mea domestică. Dar ceilalţi n-au înţeles nimic. Puşcin a spus : odihnă veşnică. Şustov : senzaţie de plictiseală. Lui Veselovski i s-a părut că e melodia Malbrough se duce la luptă.

Nu se poate înşira tot ce am mai bătut noi : furtună pe mare, în munţi, cu vânt, cu grindină, cu tunete şi fulgere. Au fost şi clopotele de înviere şi de alarmă, şi măcăiturile raţelor, şi un şipot care curge, şi un şoarece care roade, şi durerea de cap şi de dinţi, şi suferinţa şi extazul. Băteau toţi, din toate părţile, parcă se băteau şniţele în bucătărie. Dacă ar ifi intrat în clasă nişte oameni străini, ne-ar fi socotit ori beţi, ori nebuni.

Unora dintre elevi ii s-au umflat degeteie şi palmele şi de aceea au început să-şi redea trăirile dirijând ca nişte capelmaeştri. Ultimul procedeu s-a dovedit cel mai comod şi, în curând, toţi au trecut la el. De atunci, dirijatul a fost încetăţenit, la noi.

Trebuie să recunoaştem că nici unul n-a ghicit ceea ce exprimau ciocăniturile. Era limpede că experienţa nouă a lui Torţov în privinţa tem-po-ritimuhii dăduse greş.

- Ei, v-aţi convins de puterea de influenţă a tempo-ritmului ? a

întrebat Arkadie Nikolaevici cu o figură trimţfătoare.

Această întrebare ne-a dezorientat cu desăvârşire, deoarece noi ne pregăteam să-i spunem cu totul altceva, şi anume:.. „Ce-i cu lăudatul dumneavoastră tempo-ritm ? Oricât am ciocănit noi cu degetele, totuşi nimeni nu înţelege nimic".

Mai delicat, mai pe ocolite, i-am exprimat nedumerirea noastră, la care el ne-a răspuns :

Aţi ciocănit cu degetele pentru alţii, nu pentru voi înşivă ? Nu am dat acest exerciţiu pentru cei care ascultau, ci pentru cei care ciocăneau ! Mie îmi trebuie înainte de toate că voi singuri să vă însuşiţi prin aceste ciocănituri tempo-ritmul, să vă ajutaţi, să vă stimulaţi prin el propria voastră memorie emoţională, sentimentul. Influenţaţi pe alţii influenţîn-du-vă înainte de toate pe voi înşivă. În ceea ce-i priveşte pe ascultători, ei

căpătă o dispoziție generală datorită unui ritm străin, şi asta cîntă-reşte ceva în legătură cu influența asupra altora.

Cum vedeți, astăzi nici Govorkov chiar nu mai protestează împotriva influenței tempo-ritmuiui asupra sentimentului...

Dar Govorkov a protestat:

31 Ştiți, vă rog, astăzi nu ne-a influențat tempo-rilmul, ci situațiile propuse, s-a împotrivit el.

32 Şi cine le-a provocat ?

33 Tempo-ritmul ! au strigat elevii în ciuda lui Govorkov.

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici e inepuizabil. Astăzi a conceput un joc nou.

- Dirijați-mi iute, fără să vă gândiți mult, tempo-ritmul călătorului până la primul semnal al plecării trenului la drum lung.

Am văzut în fața mea un colțişor al gării, casa de bilete, un rând lung de oameni, ferestruica care era încă închisă. Apoi ea s-a deschis. A urmat o lungă, plictisitoare apropiere pas cu pas de casă, obținerea biletului, achitarea lui.

Mai departe, imaginația mi-a zugrăvit o altă casă, cu bagaje îngrămădite pe tejghea, tot cu un rând lung de oameni, cu o lungă aşteptare, apropiere, emitere de chitanța, plata ei. Apoi am avut de îndurat o alergătură plictisitoare cu bagajul de mînă. Printre picături, examinam, în gând, ziarele şi revistele de la chioşcuri. Pe urmă m.-am dus să iau o gustare la bufet. Mi-am găsit trenul, vagonul, locul, mi-am aşezat lucrurile, m-am aşezat şi eu, mi-am cercetat vecinii, am deschis ziarul, am început să citesc şi aşa mai departe. Pentru că tot nu se dăduse semnalul de plecare, a trebuit să introduc o nouă situație propusă : pierderea unui colet. Asta a implicat anunțarea autorităților.

Torțov tăcea mereu, aşa că a trebuit, în imaginația mea, să-mi cumpăr jigări, să trimit o telegramă, să caut cunoştințe în tren etc. Astfel s-a •creat o linie lungă, neîntreruptă de teme posibile, pe care le-am îndeplinit calm şi fără grabă, deoarece până la plecarea trenului mai era încă multă vreme.

- Acum repetați-mi acelaşi lucru, dar cu condiția să nu fi venit la gară înainte de primul semnal, ci abia la al doilea, a cerut Arkadie Niko laevici. Acum nu mai aveți un sfert de ceas până la plecarea trenului că adineauri, ci mult mai puțin.

Aveți de îndeplinit acelaşi număr de treburi diferite, inevitabile înaintea unei plecări la drum lung, dar nu într-un sfert de oră, ci numai în cinci minute. Iar la casă, parcă dinadins;, e o coadă lungă. Dirijați-mi noul iempo-ritm al plecării voastre.

Are de ce să ne bată inima mai tare, mai ales mie, care sufăr de „febra călătoriei!"

Toate acestea, firește, s-au răsfrânt asupra tempo-ulu' şi asupra ritmului, care şi-au pierdut măsura anterioară şi au fost înlocuite prin nervozitate şi grabă.

- O nouă variantă ! a vestit Torțov, după o scurtă pauză. Ați ajuns la gară, dar nu la al doilea, ci la al treilea semnal!

Ca să ne întărite şi mai mult, el a imitat semnalul gării printr-o lovitură în abajurul de tablă al lămpii.

A trebuit să punem la punct toate treburile necesare la plecare, ac-ționînd într-un interval nu de cinci minute, ci de un minut, cât ne mai rămăsese până la plecarea trenului. Se cuvenea să ne gândim numai la strictul necesar, îndepărtând lucrurile de mai puțină importanță. începeam să fim neliniştiți, ne era greu să stăm pe loc. Mâinile nu

erau destul de dibace ca să bată acel tempo-ritm care pulsa înăuntrul nostru.

Oînd experiența a fost încheiată, Arkadie Nikolaevici ne-a explicat că sensul exercițiului constă în a demonstra că nu poți să-ți aminteşti şi să simți tempo-ritmul fără să-ți -creezi viziuni corespunzătoare, fără să-ți închipui situațiile propuse şi fără să-i simți temele şi acțiunile. Ele sunt atât de tare legate unele de altele, încât una dă naştere alteia, adică situațiile propuse provoacă tempo-ritmul, iar tempo-ritmul te sileşte să te gîn-deşti la situațiile propuse corespunzătoare.

34 Da, a confirmat Şustov - amintindu-şi de exercițiul făcut - într-adevăr, simțeam nevoia să mă gândesc, să văd ce şi cum se întâmpla la plecarea trenului într-o călătorie lungă. Numai după aceea am avut reprezentarea tempo-ritmutui.

35 Astfel, tempo-ritmul nu stimulează numai mer ria emoțională, de care ne-am convins[1] când am făcut exercițiile cu ciocănituri la Jecțiile trecute, dar ajută şi la însuflețirea memoriei vizuale şi a viziunilor ei. Iată de ce nu e just să se înțeleagă tempo-ritmul numai în sensul vitezei şi al ritmicității, a observat Arkadie Nikolaevici.

Noi n-avem nevoie de un tempo-ritm izolat, de sine stătător, pentru noi înşine, ci în legătură cu situațiile propuse, care creează starea de spirit în legătură cu esență pe care tempo-ritmul o cuprinde în el. Marşul militar, pasul de plimbare, cortegiul funebru pot să aibă unul şi acelaşi tempo-ritm, dar ce deosebire e între ele în ce priveşte conținutul stărilor sufleteşti şi al particularităților caracteristice imperceptibile!

Într-un cuvânt, tempo-ritmul nu are numai însuşiri exterioare, care influențează direct asupra naturii noastre, dar şi un conținut care alimentează sentimentul. În felul acesta, tempo-ritmul se păstrează în memoria noastră şi e util pentru scopul creator.

…anul 19..

- La lecțiile trecute v-am distrat eu cu jocuri. Astăzi distrați-vă sin guri cu ele. Acum v-ați obişnuit cu tempo-ritmul şi nu vă mai temeți de el. De aceea, nimic nu vă împiedică să vă jucați cu el.

Duceți-vă pe scenă şi faceți acolo ce doriți.

Dar, să lămurim dinainte cu ce veți marca momentele puternice ale accentelor ritmice...

- Cu mişcările mâinilor, picioarelor, degetelor, ale întregului corp, cu răsuciturile capului, gâtului, şalelor, cu mimica feței, cu sunetele literelor, silabelor, cuvintelor - înşirau elevii întrerupându-se unul pe altul.

- Da. Toate acestea sunt acțiuni capabile să marcheze orice tempo-ritm, ne-a încuviințat Arkadie Nikolaevici. Noi umblăm, alergăm, mergem pe bicicletă, vorbim, facem tot felul de lucruri într-un tempo-ritm sau în altul. Dar când oamenii nu se mişcă, şed liniştiți şi tăcuți, stau culcați, se odihnesc, aşteaptă, nu fac nimic, ei rămân fără tempo şi fără ritm ? ne iscodea Arkadie Nikolaevici.

- Nu, şi atunci există tempo şi ritm, au recunoscut elevii. Numai că aturci nu poate fi văzut dinafară, ci simțit înăuntru, am adăugat eu.

- E adevărat, a consimțit Arkadie Nikolaevici. Noi gândim, visăm, suferim înăuntrul nostru, tot într-un anumit tempo-ritm, deoarece viața noastră se manifestă în fiece moment. Şi acolo unde e viața, e şi acțiune, unde e acțiune, e şi mişcare, unde e mişcare, e şi tempo, iar unde e tempo, e şi ritm.

Dar emiterea şi absorbția de raze sunt oare lipsite de mişcare ?

Dacă nu sunt lipsite, atunci înseamnă că omul priveşte, transmite, percepe, comunică cu altul, îl convinge, tot într-un anumit tempo-ritm.

Adesea se spune că gândurile şi imaginaţia zboară. înseamnă că şi ele au mişcare şi, prin urmare, şi ele au tempo şi ritm.

Fiţi atenţi cum trepidează, bate, se frământă, slăbeşte sentimentul înăuntrul nostru. În această mişcare nevăzută a lui sunt de asemenea ascunse tot felul de durate de viteze şi, prin urmare, şi tempo şi ritm.

Fiecare pasiune omenească, fiecare stare, trăire are tempo-ritmul ei. Fiecare imagine cu caracter interior său exterior are tempo-ritmul ei.

Fiecare fapt, fiecare eveniment decurge neapărat tot în tempo-ritmul corespunzător lui. De pildă, lansarea unui manifest despre război şi despre pace, o adunare solemnă, primirea unei delegaţii cer şi ele tempo şi ritm.

Dacă însă acestea nu corespund cu ceea ce se petrece în realitate, atunci vor pricinui o impresie comică. Aşa, de pildă, închipuiţi-vă o pereche imperială alergând în trap să se încoroneze.

într-un cuvânt, în fiecare clipă a existenţei noastre trăieşte înăuntrul nostru şi în afară de noi un tempo-ritm sau altul.

Acum vedeţi limpede cu ce să-1 manifestaţi pe scenă, a încheiat Ar-kadie Nikolaevici. Să mai convenim încă cum veţi marca momentele de coincidenţe ritmice.

Ştiţi că în muzică melodia se formează din tacturi, iar tacturile din note de diferite durate şi nuanţe. Ele transmit tocmai ritmul. În ce priveşte tempo-ul, el e invizibil, se măsoară chiar de muzicanţi sau se indică cu bagheta de către dirijor.

Tot aşa şi la noi, artiştii de teatru, acţiunile se creează din mişcări componente mari şi mici de diferite durate şi măsuri, iar vorbirea se formează din litere, silabe şi cuvinte scurte, lungi, accentuate şi neaccentuate. Ele punctează ritmul.

îndeplinim acţiunea şi rostim textul rolului după măsurătoarea făcută de un fel de „metronom" al nostru propriu, ascuns parcă înăuntrul nostru.

Silabele accentuate şi mişcările subliniate de noi creează deci conştient sau subconştient linia continuă a momentelor de coincidenţă cu calculul lăuntric.

Dacă actorul va simţi intuitiv şi just ceea ce vorbeşte şi face pe scenă, atunci tempo-ritmul cuvenit va apărea de la sine dinăuntrul lui şi va repartiza pasajele puternice şi slabe ale vorbirii şi ale coincidenţei. Dacă însă asta nu se va întâmpla, atunci nu ne va rămâne altceva de făcut decât de a provoca tempo-ritmul pe cale f~hnică, adică de a porni, ca de obicei, de la exterior spre interior. Pentru asta, să mânuiţi acel tempo-ritm de care aveţi nevoie. Acum ştiţi că asta nu se poate face fără viziuni interioare, fără născocirile imaginaţiei, fără situaţiile propuse, care toate laolaltă stimulează în mod corespunzător sentimentele. Să verificăm încă o dată practic această legătură a tempo-ritmului cu sentimentul.

Să începem cu examinarea tempo-ritmului acţiunii şi pe urmă să trecem la studierea tempo-ritmului vorbirii...

Ivan Platonovici a dat drumul foarte încet metronomului mare, iar Arkadie Nikolaevici a luat un catalog cartonat, de şcoală, care era la în-demînă, şi a pus pe el, ca pe o tavă, diferite obiecte : o scrumieră, o cutie de chibrituri, un presse-papier etc. În bătăile solemne, încete, ale metronomului mare, Torţov i-a cerut lui Puşcin să ia obiectele alese şi, în măsura de 4/4, după tacturi, să ridice obiectele de pe tavă şi să le împartă celor prezenţi. Puşcin s-a dovedit a fi lipsit de ritm şi n-a izbutit de fel. A trebuit să fie instruit şi să se facă cu el o serie de exerciţii ajutătoare. Acestei munci s-au mai alăturat şi alţi elevi. Iată în ce au constat exerciţiile: Am fost puşi să umplem intervalele

lungi dintre bătăile metronomului cu o singură mişcare sau acţiune oarecare.

- În muzică, o notă întreagă umple în felul acesta o întreagă măsură, a explicat Arkadie Nikolaevici.

Cum să motivăm această încetineală şi sărăcie a acţiunii ?

Eu le-am motivat printr-o mare concentrare a atenţiei, privind un punct îndepărtat, neclar. Mi l-am fixat pe peretele din fund al parterului. O lampă dintr-un colţ al scenei mă împiedica să-1 privesc. Ca să-mi feresc ochii de lumină, a trebuit să-mi pun palma pe tâmplă. Asta a fost singură acţiune pe care mi-am îngăduit-o în primul tact. Pe urmă, cu fiecare tact următor, mă adaptam într-un fel nou faţă de aceeaşi temă. Asta mi-a dat pretextul să schimb poziţia mâinilor, a taliei şi a picioarelor, silit cum eram să-mi înclin trupul înainte şi înapoi, ca să pot cerceta mai în voie punctul depărtat. Toate aceste mişcări mă ajutau să umplu tacturile noi.

Pe urmă, o dată cu metronomul mare, s-a dat drumul şi unuia mic. Bătea la început două, apoi patru, opt, şaisprezece mişcări în tact, în felul doimilor, pătrimilor, optimilor, şaisprezecimilor în muzică.

De data asta a trebuit să umplem tacturile ba cu două mişcări, ba cu patru, cu opt sau cu şasesprezece.

Justificăm aceste acţiuni ritmice cu căutările încete sau grăbite ale unei notiţe importante, pierdute prin buzunare. Mi-am închipuit, adoptând tempo-ritmul mişcărilor mai rapid, că îndepărtez un roi de albine care zbura în jurul meu.

încetul cu încetul am început să ne obişnuim cu tempo-ritmul, apoi am început să ne jucăm cu el. Când mişcarea coincidea cu metronomul, era plăcut şi credeai în tot ce se făcea pe scenă.

Dar de îndată oe asta nu se mai întâmpla şi calculul ritmic, matematica intrau în drepturile lor, încruntam sprâncenele şi nu ne mai ardea de joacă.

…anul 19..

Astăzi Arkadie Nikolaevici a revenit la exerciţiul cu tava. Dar şi de data aceasta Puşcin n-a izbutit nimic şi de aceea mi s-a dat mie să fac exerciţiul.

Datorită încetinelii tempo-ului marcat de metronomul mare în cadrul unei singure măsuri cu o notă întreagă, care cerea numai o singură mişcare, a trebuit să-mi extind acţiunea pe tot intervalul de timp dintre bătăi. Prin asta, firește, s-a creat o dispoziţie armonioasă, solemnă, de care am fost cuprins şi care mi-a cerut o mişcare corespunzătoare.

Mi s-a năzărit că sunt preşedintele unei organizaţii sportive care împarte premii sau distincţii.

După încheierea ceremoniei, mi s-a cerut la început s/ă ies din odaie, apoi să mă întorc şi să iau înapoi premiile şi distincţiile în acelaşi tempo-ritm solemn şi să ies din nou.

Am îndeplinit ce mi se ceruse, fără să mă gândesc la motivarea noii teme. Chiar acţiunea într-o atmosferă solemnă creată de tempo-ritm mi-3 sugerat situaţia propusă.

M-am simţit ca un judecător care degradează pe nedrept nişte militari. În mine s-a ivit singur, instinctiv, un sentiment rău faţă de obiect.

Când am fost pus să repet acelaşi exerciţiu de împărţire a obiectelor într-un alt tempo-ritm, cu patru pătrimi în tact, m-am simţit un lacheu care împarte respectuos cupele cu şampanie, într-un cadru festiv. Aceeaşi acţiune făcută la optimi m-a transformat într-un biet chelner dintr-o gară în timpul unei scurte opriri a trenului. Mă

grăbeam neobosit să întind tuturor celor prezenți farfuriile cu mâncare.

- Acum încearcă, la un tact de patru pătrimi, să înlocuieşti a doua şi a patra dintre ele cu optimi, mi-a cerut Arkadie Nikolaevici.

Toată solemnitatea a dispărut. Optimile, care parcă şchiopătau printre pătrimi, mi-au creat o stare sufletească de nesiguranță, de zăpăceală, de stângăcie. Din această cauză m-am simțit ca Epihod din Livada de vişini cu cele „douăzeci şi două de nenorociri" ale lui. Când însă optimile au fost înlocuite de şaisprezecimi, atunci starea sufletească de nesiguranță s-a adâncit şi mai mult.

Parcă toate îmi scăpau din mînă. Vesela îmi cădea şi eu trebuia să o prind mereu X.

„N-oi fi cumva beat ?" mi-a trecut prin cap.

Pe urmă am fost pus să fac exerciții analoge cu sincopele. Ele legau şi mai puternic neliniştea, nervozitatea, nesiguranța, şovăielile. Această stare de spirit mi-a sugerat o nouă născocire, una din cele mai prosteşti, care să motiveze acțiunea, pe care totuşi am crezut-o, şi anume : mi s-a năzărit că şampania e otrăvită. Asta a dat acțiunilor mele un fel de nesiguranță. Veselovski a făcut aceleaşi exerciții mai bine decât mine. El le-a dat nuanțe subtile de „largo lento", iar pe urmă de „staccato", cum le-a definit Arkadie Nikolaevici.

Dansatorul nostru a avut un mare succes.

Trebuie să recunosc că lecția de astăzi m-a convins de faptul că tempo-ritmul acțiunii poate nu numai să sugereze intuitiv, direct, nemijlocit, sentimente corespunzătoare şi să stimuleze trăiri, dar şi să ajute la crearea imaginilor.

Această influență asupra memoriei emoționale şi asupra imaginației se manifestă şi mai puternic în acțiunile ritmice întovărăşite de muzică

E adevărat că în aceste momente nu ne întâlnim numai cu tempo-ritmul, ca în bătăile metronomului, dar şi cu sunetul, cu armonia, cu melodia, care întotdeauna ne emoționează puternic.

Arkadie Nikolaevici 1-a rugat pe Ivan Platonovici să ne cânte ceva la pian şi ne-am propus să acționăm întovărăşiți de muzică. Trebuia să re-dăm prin mişcări, în tempo-ritmul corespunzător, starea pe care o zugrăvea muzica şi o sugera imaginației noastre. A fost o experiență foarte interesantă, care i-a captivat pe elevi.

Ce plăcut e să acționezi pe muzică, într-un tempo-ritm precis !

El creează starea sufletească, influențează ştentimente.

Fiecare din noi înțelege tempo-ritmul şi muzica în felul lui, diferit, deseori opus unul altuia şi sentimentului pe care voia să-1 exprime în sunete Ivan Platonovici, care cântă. Dar pentru noi, felul în care înțelegea muzica era convingător.

Ba mi se părea, potrivit ritmurilor neliniştite, cântate de acompaniament, că cineva galopează. E un cerkez ! Sunt în munți ! Sunt luat prizonier ! M-am repezit peste mobilele şi scaunele pe care le luăm drept stânci şi m-am ascuns îndărătul lor, socotind că acolo nu va pătrunde călărețul.

În acest timp, melodia a devenit delicată, sentimentală, şi mi-a sugerat ritmuri şi acțiuni noi.

E ea, iubita mea ! Aleargă spre mine, la întâlnire ! Ce ruşine mi s-a făcut de laşitatea mea ! Ce bucuros şi mişcat eram de grabă avântata a iubitei mele! Avântul acesta exprima dragostea ei. Dar atunci muzica a devenit din nou sinistră. În imaginația şi în inima mea toate s-au răsturnat dintr-o dată, s-au umbrit. Tempo-ritmul întovărăşit de muzică a jucat un rol mare în $_t$ feste schimbări.

A fost vădit că el poate să sugereze nu numai imagini, ci şi scene întregi!

…anul 19..

Astăzi Arkadie Nikolaevici i-a chemat pe toți elevii pe scenă, a poruncit să se dea drumul la trei metronomuri, fiecare în alt tempo şi ne-a cerut să acționăm pe scenă din proprie inițiativă.

Toți s-au împărțit în grupe, şi-au fixat temele, situațiile propuse şi au început să acționeze : unii pe note întregi, alții pe pătrimi, a treia grupă pe optimi şi aşa mai departe.

Pe Veliaminova o derutau tempo-ritmurile străine, ar fi vrut să se stabilească o singură iuțeală şi măsură pentru toată lumea.

- De ce ai nevoie de această militărie ? nu înțelegea Arkadie Nikolaevici. În viață, ca şi pe scenă, fiecare îşi are tempo-ritmul său. Numai din întâmplare se poate că toată lumea să aibă acelaşi ritm. Inchipuies-te-ți că te găseşti într-o cabină de actor, în pauză, înainte de ultimul act al spectacolului. Primul grup, care acționează conform bătăilor primului metronom, şi-a isprăvit rolul şi se demachiază fără grabă, ca să plece acasă. Al doilea grup însă, care va acționa conform altui metronom mic, mai iute, se schimbă şi se machiază pentru ultimul act. Dumneata, Veliaminova, te găseşti în acest grup şi trebuie, în zece minute, să te piepteni şi să îmbraci o toaletă fastuoasă de bal.

Frumoasa noastră s-a înconjurat de scaune şi s-a apucat cu însuflețire să facă ceea ce-i place ei de obicei, adică să se înfrumusețeze, uitând de celelalte tempo-ritmuri.

Deodată, Arkadie Nikolaevici a pus al treilea metronom să bată în cel mai rapid tempo şi, împreună cu Ivan Platonovici, au început să acționeze într-un ritm turbat şi încurcat. Se justificau prin faptul că trebuiau să se îmbrace foarte repede, deoarece actul următor începea cu scena lor. Mai spuneau şi că unele piese ale costumelor lor erau împrăştiate prin toată încăperea şi trebuiau să le caute printre alte multe haine aruncate în dezordine.

Noul tempo-ritm, care contrasta foarte mult cu primele două, a complicat, a împestrițat şi a produs agitație pe scenă. Totuşi, cu toată discordanța ritmurilor, Veliaminova a continuat să se pieptene, fără să dea nici o atenție celor ce se petreceau în jurul ei.

36De ce de data asta nu te deranja nimic ? a întrebat-o Arkadie Nikolaevici după ce s-a sfârşit exercițiul.

37Nu ştiu cum să spun !... a răspuns frumoasa noastră. N-aveam timp!

38 Asta e! a prins-o Torțov. înainte dumneata executai ritmul de dragul ritmului, iar acum ai acționat în ritm r nic şi conform unui scop şi de aceea „n-ai avut timp" să te laşi absorbită de ceea ce făceau alții.

În privința ritmului colectiv, general, Arkadie Nikolaevici a spus, în continuare :

- Când mai mulți oameni trăiesc şi acționează pe scenă într-un sin gur ritm, ca soldații în flanc, ca dansatorii din corpul de balet în „an sambluri", se creează un tempo-ritm convențional. Forța lui stă într-un sentiment al colectivității, într-o deprindere comună, mecanică.

Dacă n-am socoti cazurile rare, în care o mulțime întreagă e cuprinsă de o singură tendință comună, un astfel de tempo-ritm, unul singur pentru toți, ar fi inaplicabil în arta noastră realistă, care are nevoie de toate nuanțele vieții adevărate.

Noi ne temem de convenționalism ! Ne trage spre reprezentare şi meşteşug ! Ne folosim de tempo-ritm, dar nu de unul singur pentru toți participanții. Amestecăm cele mai variate viteze şi măsuri, care în totalitatea lor creează tempo-ritmul ce

străluceşte de toate nuanţele vieţii reale, vii, autentice. Asemenea totalizări de diferite ritmuri sunt necesare, de pildă, pentru crearea scenelor de masă.

Eu exemplific în modul următor deosebirea dintre tratarea generală, elementară a ritmului şi o tratare mai amănunţită :

Copiii îşi colorează pozele cu tonurile generale : iarba şi frunzele în verde, trunchiurile copacilor în cafeniu, pământul în negru şi cerul în albastru. Asta e elementar şi convenţional. Adevăraţii pictori, însă, compun singuri din culorile de bază nuanţele de care au nevoie. Amestecă albastru cu galben pentru a obţine diferite nuanţe de verde ; roşu cu albastru pentru diferite nuanţe de liliachiu şi aşa mai departe. În felul acesta obţin pe pânzele tablourilor lor game de culori de toate tonurile şi nuanţele.

Noi procedăm cu tempo-ritmul aşa cum procedează pictorii cu culorile şi unim între ele vitezele şi măsurile cele mai variate XI,

Arkadie Nikolaevici ne-a explicat mai departe că diferitele ritmuri şi iempo-uri se întâlnesc simultan nu numai la mai mulţi interpreţi în una şi aceeaşi scenă, dar şi la unul şi acelaşi om în unul şi acelaşi timp.

În momentul unei hotărâri precise, puternice, când omul sau eroul piesei n-are nici un fel de contradicţii şi îndoieli, e potrivit şi chiar necesar să fie stăpânit de un singur tempo-ritm. Dar când în sufletul lui Hamlet se luptă hotărârea cu îndoială, e nevoie de unirea simultană a câtorva ritmuri diferite. În aceste cazuri, cele câteva tempo-ritmuri diferite provoacă lupta interioară a elementelor celor mai contrarii. Asta ascute trăirea, intensifică activitatea interioară, stimulează sentimentul.

Am vrut să controlez acest lucru şi mi-am fixat două tempo-ritmuri diferite : unul foarte rapid, celălalt, dimpotrivă, lent.

Cum şi cu ce să motivez o asemenea unire ?

Iată născocirea năstruşnică care mi-a trecut prin cap :

Sunt un farmacist beat, mă zbucium fără rost prin odaie şi, fără să-mi dau nici eu seama, scutur o sticluţă cu doctorie. Născocirea asta mi-a dat posibilitatea să recurg la cele mai neaşteptate tempo-ritmuri. Nesiguranţa mersului unui beţiv motiva tempo-ritmul încet, iar scuturarea sticluţei cerea un tempo-ritm iute şi încurcat.

La început mi-am scornit un mers. Ca să încetinesc şi mai mult ritmul, a trebuit să intensific beţia. Am simţit că ceea ce făceam conţinea adevăr, şi mi-a plăcut.

Pe urmă am comipus o mişcare a mâinilor pentru scuturarea doctoriei în sticluţă. Ca să-i justific ritmul rapid, am vrut să fac mişcările cele mai lipsite de sens, cele mai încurcate, care să corespundă bine stării reprezentate.

În felul acesta, amândouă aceste ritmuri, opuse unul altuia, s-au unit şi s-au îmbinat de la sine. Acum interpretarea unui beţiv mă amuză, iar ecourile din sală mă aţâţau.

Exerciţiul următor trebuia să unească într-un singur om nici mai mult, nici mai puţin de trei tempo-uri din cele mai variate, după trei me-tronomuiri cu trei ritmuri diferite.

Pentru motivarea lor, am găsit născocirea asta :

Sunt actor, mă pregătesc de spectacol, repet versurile şi le rostesc încet, cu pauze, în tempo-ul primului metronom. Dar în acelaşi timp, din pricina emoţiei mă foiesc prin cabină în tampo-ul celui de al doilea metronom şi tot în acelaşi timp mă îmbrac în grabă, îmi înnod cravata în tempo-ul cel mai repede al celui de al treilea metronom.

Pentru organizarea diferitelor tempo-ritmuri şi acţiuni am procedat ca şi înainte, adică am unit la început două acţiuni şi tempo-iritmuri : îmbră-carea şi umbletul.

După ce m-am obişnuit cu ele şi am ajuns până la o deprindere mecanică, am introdus a treia acțiune în tempo-ritmul nou : rostirea versurilor.

Exercițiul următor s-a dovedit a fi şi mai greu.

- Să spunem că joci rolul Esmeraldei, care e dusă la execuție, îi explica Arkadie Nikolaevici Veliaminovei. Procesiunea se mişcă încet sub su

netele sinistre ale bătăilor de tobe, iar inima condamnatei la moarte bate şi se zbate cu furie, simțind că-şi trăieşte ultimele clipe. În acelaşi timp, nefericita se iroagă să nu fie ucisă, într-un tempo-ritm nou, cel de al treilea, iar mâinile ei apăsă încet locul unde se află inima într-alt tempo-dtm, cel de al patrulea.

Veliaminova şi-a prins capul în mâini la auzul acestei teme grele, Arkadie Nikolaevici s-a speriat şi s-a grăbit s-o liniştească.

- Va veni vremea când în asemenea momente nu-ți vei lua capul în mâini, ci ritmul, ca pe un colac de salvare. Deocamdată să luăm alte teme mai uşoaire.

…anul 19...

Astăzi Arkadie Nikolaevici ne-a pus să repetăm în ritm şi tempo toate exercițiile făcute la ultima lecție, dar fără contribuția metronomului, ca înainte, ci, cum s-ar spune, singuri, cu „metronomul" nostru propriu sau, mai bine zis, făcând un calcul interior, în gând.

Fiecaire a trebuit să-şi aleagă după dorința lui o viteză sau alta, o măsură sau alta, să le păstreze în el şi să acționeze potrivit lor, aşa că momentele puternice ale mişcării să coincidă cu bătăile metronomului închipuit.

Se năştea întrebarea : pe ce linie trebuie să mergi în căutarea momentelor puternice ale ritmului : pe cea inteirioară sau pe cea exterioară ? Pe linia viziunilor şi a situațiilor propuse închipuite, pe linia comunicării, emiterii de raze sau pe altele ? Cum să prinzi şi să fixezi momentele accentuate ? E greu să le prinzi într-o acțiune interioară, făiră nici un fel de acțiune exterioară, fizică. Am început să-mi urmăresc gândul, dorințele şi năzuințele, dar n-am putut să înțeleg nimic.

Pe urmă am prins să-mi ascult bătăile inimii şi ale pulsului. Dar nici asta nu indica nimic. Unde se găseşte în mine^Jttoetronornul meu închipuit" şi în ce loc al organismului meu trebuie să se petreacă procesul de pulsații a! tempo-ritmului ?

Ba mi se părea că asta se face undeva în cap, ba în degetele mâinilor. TemândU-mă că sunt văzut cum le mişc, am trecut mişcarea în degetele picioarelor. Dar a atras şi ea atenția şi am încetat să le mişc. Atunci mişcarea s-a transmis singură unui muşchi de la rădăcina limbii. Dar asta mă împiedica să vorbesc.

Astfel, mutîndu-1 dintr-un loc într-altul, iempo-ritmul traiia înăuntrul meu şi se manifesta prin felurite mijloace fizice. I-arn povestit acest lucru lui Arkadie Nikolaevici. El s-a încruntat, a dat din umeri, şi a zis :

- îndemnurile fizice sunt mai uşor de perceput şi de simțit, de aceea recurgem la ele cu atâta plăcere. Când intuiția moțăie şi trebuie trezită, se cuvine să dăm cadență tempo-iritmului printr-un mijloc fizic oarecare. Dacă simți că asta te ajută, poți s-o accepți numai în unele momente, pentru stimularea şi susținerea ritmului nestatornic. Trebuie să ne împăcăm cu asta scrâşnind din dinți, dar n-o putem accepta ca pe o metodă permanentă, legală.

De aceea, câtă vreme bate tempo-ritmul, grăbiți-vă să-1 motivați cu născocirile imaginației şi cu situațiile propuse.

Ele trebuie să susțină în voi viteza şi măsura justă, nu piciorul sau mîna. Când o să vi se pară că tempo-ritmul lăuntric şovăie, ajutați-vă dinafară, fizic, dacă e nevoie. Dar nu îngăduiți asta decât pentru o clipă.

Cu timpul, când simțul vostru al tempo-u\m şi ritmului se va întări, veți renunța voi singuri la metoda aceasta grosolană şi o veți înlocui cu un calcul mai subtil în gând...

Ceea ce a spus Arkadie Nikolaevici e extrem de însemnat. Aveam nevoie să înțeleg sensul metodei până la capăt, prin propriile mele simțuri.

Arkadie Nikolaevici mi-a înțeles rugămintea şi mi-a propus să îndeplinesc următoarea temă :

Mi-a cerut ca, având un tempo-ritm interior foarte rapid, încurcat şi neliniştit, să par exterior absolut calm şi chiar leneş.

Mi-am fixat înainte de orice iuțeală şi măsura exterioară, cât şi pe cea interioară, şi le-am întărit cu încordarea invizibilă ba a degetelor mâinilor, ba a degetelor picioarelor.

Punând la punct în felul acesta iuțeala şi măsura, m-am grăbit să le întăresc şi să le justific cu născocirea imaginației, cu situațiile propuse şi mi-am pus această întrebare : în ce situații s-ar cere înăuntrul meu cel mai rapid şi mai emoționant tempo-ritm. ?

După lungi căutări, am hotărât că asta s-ar putea întâmpla după săvârşirea unei crime îngrozitoare, care ar cădea pe neaşteptate, ca o piatră peste sufletul meu. Mi s-a nikărit tabloul uciderii Maloletkovei, la caire aş ajunge din gelozie. TrupuJ^^iilnsufleţit era culcat pe jos, fața ei părea de ceară, pe rochia de culoare deschisă se vedea o pată mare, roşie. Aceste reprezentări m-au emoționat şi mi s-a părut că ritmul interior e justificat, fixat de născocire şi de situațiile propuse.

Trecând la tempo-ritmul exterior, liniştit, leneş, l-am fixat dinainte prin încordările degetelor mîiniloir şi pe urmă m-am grăbit să motivez şi să stabilesc tempo-ritmul găsit prin această nouă născocire a imaginației. Pentru asta, mi-am pus întrebarea : ce aş face acum, la lecție, printre tovarăşii elevi, față în față cu Arkadie Nikolaevici şi Ivan Platonovici, dacă îngrozitoarea mea născocire air exista în realitate ? Ar trebui să mă prefac nu numai calm, dar chiar nepăsător, leneş. N-am găsit dintr-o dată acomodările pe care le căutam şi n-am ştiut cum să acționez. Am simțit nevoia de a ocoli privirile străine şi de a-mi ascunde ochii. Datorită acestei teme, tempo-rit-murile s-au intensificat. Cu cât voiam să par mai calm, cu atât mă emoționăm mai tare. Crezând în această născocire, am simțit că am ce să ascund şi, începând să ascund, am început să mă neliniştesc şi mai mult.

Pe urmă, am început să mă gândesc la toate situațiile propuse. Cum arn să vorbesc cu tovarăşii şi cu Arkadie Nikolaevici după lecție ? Ştiu ei oare ceva despre cele întâmplate ? Ce să le răspund ? încotro să privesc când vor începe să-mi pună întrebări despre nenorocirea petrecută ? Iar după lecție, încotro să mă duc ? Acolo ? Ca să-mi văd victimă în sicriu ?

Cu cât examinam mai mult situația creată după catastrofă, cu atât mă emoționăm mai tare, cu atât mă trădam mai mult şi cu atât mă prefăceam mai cu grijă a fi nepăsător.

Aşa că amândouă ritmurile se creau de la sine: cel interior - rapid şi cel exterior -• forțat, încet. În această unire a două extreme am simțit adevărul, şi el m-a emoționat şi mai tare.

Acum, când găsisem linia situațiilor propuse motivate, a acțiunii principale şi

a subtextului, nu mă mai gândeam la calcul, la tempo-iritm, ci trăiam firesc în tempo-ritmul stabilit. Asta s-a confirmat prin faptul că Arkadie Nikolaevici a simțit ceea ce se petrecea înăuntrul meu, cu toate că nu-mi arătam sentimentele, ci, dimpotrivă, le ascundeam.

Torțov a înțeles că nu-mi arătam ochii anume ca să nu mă trădez, că tot timpul, pe nesimțite, sub diferite pretexte îmi lunecam privirea de la un obiect la altul, interesându-mă parcă de ele şi privindu-le stăruitor.

- Tocmai prin acest calm agitat al dumitale ți-ai trădat cel mai mult starea şi tulburarea interioară, a spus el. Nici nu-ți dădeai seama că, împotriva voinței dumitale, mişcai ochii, răsuceai capul şi gâtul, în tempo-ritmul emoției interioare. Când scoteai batista, când te ridicai şi te îndreptai ca să te aşezi parcă mai comod, înțelegeam perfect că o făceai ca să-ți ascunzi starea sufletească. Dar te dădeai de gol prin faptul că nu te mişcai într-un tempo-ritm calm, leneş, ci într-unui iute, nervos, pe care voiai neapărat să ni-l ascunzi. Totuşi, peste o secundă, te surprindeai singur, te speriai, ne priveai ca să înțelegi dacă n-am observat ceea ci nu trebuia să-ştim. Pe urmă îți puneai din nou la punct adaptările calme, făcute. Uite, această imperturbabilitate aparentă, întreruptă tot timpul de neliniştea interioară, te demasca mai mult decât orice.

Aşa se întâmpla permanent în viață, când cineva are o mare emoție interioară, ascunsă. Şi atunci omul sade nemişcat, cufundat în gânduri, emoționat de propriul său sentiment, pe care trebuie, dintr-o pricină oarecare, să-1 ascundă. Strigați-1 pe neaşteptate şi veți vedea că va tresări, va săiri în sus şi se va îndrepta spre voi în prima secundă în ritmul grăbit cu care trăia lăuntric şi pe care-1 ascundea de alții. Dar chiar în a doua secundă, îşi va da seama, îşi va încetini mişcarea, mersul şi se va preface că e liniştit.

Dacă n-are însă de ce să-şi ascundă starea de emoție, atunci va continua să se mişte şi să umble în ritmul grăbit al stării de neliniște în care se află.

Se întâmpla adesea că piese întregi, roluri întregi să decurgă. în condițiile îmbinării câtorva tempo-ritmuri opuse. Aşa sunt construite multe piese şi roluri din Cehov : Trei surori, Unchiul Vania (Astrov, Sonia) şi altele, personaje care aproape tot timpul par liniştite, dar au o stare interioară tulburată şi fremătătoare.

înțelegând că mişcările mele lente, care acopereau un tempo-ritm interior grăbit, redau foarte bine starea de care aveam nevoie, am început să abuzez de mişcări şi răsuciri. Dar Arkadie Nikolaevici m-a oprit :

- Noi, cei care privim, judecăm starea unui om după ceea ce vedem noi singuri. Fireşte că atunci când acțiunile fizice sunt nestăpânite, ele ne sar în ochi mai întâi. Dacă aceste mişcări sunt calme, încete, înseamnă - hotărâm noi - că omul e într-o dispoziție bună. Uite, dacă îți privim mai bine ochii şi îți bănuim suferințele, atunci înțelegem starea sufletească pe care ne-o ascunzi. Va să zică în împrejurările astea trebuie să ştii să te uiți în ochii oamenilor. Asta nu e o treabă simplă. Ea cere pricepere şi stăpî-. nire. În cadrul unui spectacol, în spațiul imens al scenei, nu e uşor să vezi din sală cele două puncte mici ale ochilor. Pentru asta e nevoie ca cel la care te uiți să stea multă vreme imobil. De aceea, cu toate că răsucirile şi mişcările sunt admisibile, trebuie totuşi în timpul unui joc bazat pe ochi şi mimică să te foloseşti de ele cu măsură. Trebuie să acționezi aşa, încât ochii dumitale să poată fi văzuți.

După ce ara isprăvit eu, Govorkov şi Veliaminova au jucat o s'cenă născocită de ei : un bărbat gelos care-şi descoase nevasta. înainte de a o învinovăți, trebuie s-o prindă. Şi în situația asta era nevoie de calm, de o vicleană ascundere a stării interioare, de o privire fățişă.

Arkadie Nikolaevici i-a spus lui Govorkov :

-- Văd că eşti absolut liniştit. Să nu cauți să-ți ascunzi emoția interioară, pentru că n-o ai, pentru că n-ai ce ascunde.

Nazvanw era foarte emoționat şi de aceea avea ce să ascundă. În el trăiau în acelaşi timp două tempo-ritmuri: interior şi exterior. El şedea numai, nu făcea nimic, şi asta emoționa. Şi dumneata stai, dar asta nu emoționează, pentru că în starea complicată, dublă pe care o reprezinți nu ai două tempo-ritmuri, ci unul singur, calm, care a dat scenei un ton nepotrivit, familiar, paşnic, de conversație amicală.

Repet, în condițiile stărilor complicate, cu linii şi curente contradictorii, nu se poate să te mulțumeşti cu un singur tempo-ritm. Trebuie să împleteşti câteva.

…anul 19..

- Până acum am vorbit despre tempo-iritmul grupelor, persoanelor, momentelor, scenelor luate în parte. Dar şi piesele, spectacolele întregi au tempo-ritimudle Iot, ne-a explicat astăzi Arkadie Nikolaevici.

înseamnă asta că viteza şi ritmicitatea, o dată stabilite, trebuie să se mențină fără sens toată seara ? Fireşte că nu ! Tempo-ritmul piesei şi al spectacolului nu e unul singur, ci o serie întreagă de complexe mari şi mici, de viteze şi măsuri multilaterale şi variate, unite armonios într-un mare întreg.

Toate tempo-urile şi ritmurile în totalitatea lor creează, fie o stare impunătoare, măreață, fie una uşoară, veselă. Unele spectacole cuprind mai multe tempo-ritmuri de primul fel, iar altele de al doilea fel. Cele caire constituie majoritatea dau tonul general al întregului spectacol.

Tempo-ritmul are o mare însemnătate pentru întregul spectacol. Adesea o piesă minunată, bine pusă în scenă şi bine jucată, nu are succes, pentru că se joacă într-un tempo extrem de lent sau necorespunzător de rapid. într-adevăr, ia încercați să jucați o tragedie într-un tempo de vodevil, iar vodevilul în tempo de tragedie !

Uneori o piesă de calitate mediocră, pusă în scenă şi interpretată mediocru, jucată într-un tempo plin de vioiciune, are succes, pentru că produce o impresie vie.

Trebuie să mai dovedim că metodele psihotehnice pentru stabilirea unui tempo-ritm just al întregii piese şi al rolului ne-ar fi de un mare ajutor în acest proces complicat şi greu de prins ?

Dar noi nu dispunem de nici un fel de metode psihotehnice în acest domeniu şi de aceea iată ce se întâmpla în realitate, în practică :

Tempo-ritmul unui spectacol de dramă se creează, în majoritatea cazurilor, întâmplător, de la sine. D:acă actorul, dintr-o pricină isau alta, simte just piesa şi rolul, dacă el e în+r-o dispoziție bună, dacă spectatorul participă, atunci se stabileşte fără nici un efort o trăire autentică, iar după ea şi un tempo-ritm potrivit. Când asta nu se întâmpla, suntem neputincioşi. Dacă am avea o psihotehnică corespunzătoare, am crea şi modifica cu ajutorul ei întâi tempo-ritmul exterior şi apoi şi pe cel interior. Prin el, chiar sentimentul air prinde viață.

Fericiți sunt muzicanții, cântăreții şi dansatorii ! Ei au metronom, dirijor, maestru de cor, dirijorul de cor.

Problema tempo-ritmului lor a fost studiată şi însemnătatea ei excepțională îri creație e recunoscută. Justețea interpretării lor muzicale e garantată într-o anumită măsură, adică e prescrisă în sensul unei juste rapidități, şi ritmicități. Acestea sunt notate în partituri şi indicate întotdeauna de către dirijor.

La noi nu e aşa. Problema măsurii a fost bine studiată numai în legătură cu

formele versificate. Dar în rest, n-avem nici legi, nici metronom, nici note, nici partitura tipărită, nici dirijor ca în muzică. Iată de ce una şi aceeaşi piesă este interpretată de fiecare dată în diferite tempo-uri şi ritmuri.

Noi, artiştii de dramă, n-avem de unde să aşteptăm pe scenă un ajutor în domeniul tempo-ritmului. Şi câtă nevoie avem de el !

Să presupunem de pildă că actorul a primit, înainte de spectacol, o veste tulburătoare şi că din pricina asta tempo-ritmul spectacolului de astă-seară s-a accelerat. Actorul a intrat în scenă într-o stare de tensiune. Într-una din zilele următoare, acelaşi actor a fost prădat de hoţi şi asta 1-a adus, bietul, la desperare. Tempo-ritmul lui coboară atât în viaţă, cât şi pe scenă.

în felul acesta, spectacolul devine dependent de întâmplările din viaţă, nu de psihotehnică artei noastre.

Să presupunem, mai departe, că artistul se linişteşte sau, dimpotrivă, se însufleţeşte la intrarea în scenă şi ajunge cu tempo-ritmul său coborât, numărul 50, până la unul mai intens, adică la numărul 100. Actorul e mulţumit şi îşi închipuie că a atins ceea ce trebuie, dar, de fapt, el e departe de tempo-ritmul potrivit piesei care cere, să zicem, numărul 200. Greşeala lui influenţează şi asupra situaţiilor propuse, şi asupra temei creatoare, şi asupra interpretării ei. Dar lucrul cel mai însemnat e că un tempo-ritm nepotrivit se reflectă asupra sentimentului şi asupra trăirii.

Pe scenă întâlnim mereu asemenea nepotriviri ale tempo-ritmului omuiui-aetor cu al rolului lui.

Aduceţi-vă aminte de starea voastră când vă aflaţi la spectacolul experimental în faţa- deschiderii negre a scenei şi în faţa sălii, care vi se părea plină de o mulţime nesfârşită.

Dirijaţi-mi tempo-ritmul vostru din acea clipă !...

Noi am îndeplinit ce ni se ceruse, şi eu abia puteam mişca atât de repede mâinile, ca să redau cum trebuie toate cele treizeci şi două de note cu punctele, cu trioletele şi sincopele care transmiteau tempo-ritmul spectacolului de care-mi aminteam.

Torţov a stabilit iuţeala dirijării mele la numărul 200 după metronom.

După aceea, ne-a cerut să ne amintim de cele mai liniştite, mai plicticoase clipe din viaţa noastră şi să dirijăm tempo-ritmul lor.

M-am gândit la Nijni-Novgorod şi am dirijat ceea ce am simţit.

Torţov a stabilit tempo-ritmul meu la numărul 20 după metronom.

- Acum închipuiţi-vă că jucaţi rolul lui Podkoliosin din Căsătoria de Gogol, pentru care aveţi nevoie de o iuţeală mr. 20. În voi, actorii, până la ridicarea cortinei, în seara premierei, care vă emoţionează în aceeaşi mă sură ca spectacolul experimental, e un tempo nr. 200. Cum să împăcăm starea omului cu exigenţele rolului ? Să admitem că izbutiţi pe jumătate şi că aduceţi tempo-ul interior până la nr. 100. Vi se pare că aţi făcut mult, dar de fapt lucrul e insuficient, deoarece rolul lui Podkoliosin cere numai un tempo nr. 20. Cum să împăcaţi o astfel de nepotrivire ? Cum să vă îndreptaţi greşeala fără metronom ?

Cea mai bună ieşire din situaţia asta e să învăţaţi să simţiţi tempo-ritmul aşa cum îl cunosc bunii muzicanţi şi şefii de orchestră. Spuneţi-le numărul iuţelii după metronom şi ei îl vor dirija pe loc din memorie. Ei, dacă ar exista un asemenea colectiv de actori de dramă care să aibă simţul absolut al tempo-ritmului !! Ce s-ar putea obţine de la el ! a oftat Torţov.

39Ce anume ? am întrebat noi.

40 Uite, de curând s-a montat o operă şi în ea există o scenă mare, „corală", de masă. Participă la ea nu numai cântăreții şi coriştii, dar şi corpul de ansamblu, şi figuranții mai mult sau mai puțin experimentați. Toți sunt pregătiți în domeniul tempo-ritmului. Dacă ar Ifi să comparăm fiecare artist, colaborator şi figurant luat în parte cu personalul nostru de trupă, nici unul din corpul de ansamblu al operei nu se va putea compara, în privința calității, cu interpreții de dramă, atât ne sunt de inferiori.

Totuşi, trebuie să recunosc că rezultatul acestei montări a fost că artiştii de operă ne-au întrecut pe noi, adversari mai puternici, cu toate că avuseseră incomparabil mai puține repetiții decât avem noi, la teatrul de dramă.

Scena de masă de la operă a izbutit din punctul nostru, teatral, de vedere aşa cum eu n-am izbutit să obțin nici una în teatrul nostru, cU un ansamblu incomparabil mai bun şi cu repetiții mult mai minuțioase.

În ce constă secretul ?

Tempo-ritmul a colorat, a netezit, a dat zveltețe, a limpezit scena nelucrată complet.

Tempo-ritmul a dat jocului artiştilor o claritate minunată, grație, finisaj, expresivitate şi armonie.

Tempo-ritmul i-a ajutat pe artiştii care nu aveau încă o psihotehnică rafinată să trăiască în mod corect şi să stăpânească latura interioară a rolului.

Noi i-ara atras atenția delicat lui Toirțov că visul lui în legătură cu o trupă de actori având simțul tempo-ritmului e aproape irealizabil.

- Bine, am să fac o concesie ! a hotărât Torțov. Dacă nu ne putem bizui pe toți, atunci măcar câțiva actori din trupă să-şi dezvolte tempo-rit mul. În culise auzim adesea conversații de felul acesta : Putem să n-avem nici o igrijă la spectacolul de astăzi, pentru că joacă următorii sau cutare actori „buni". Ce înseamnă asta ? Că unul sau doi oameni pot să tragă după ei pe toți interpreții şi toată piesa. Aşa se petreceau lucrurile odinioară.

Tradiția ne arată că marii noştri predecesori - Scepkin, Sadovski, Şumski, Samarin - veneau întotdeauna pe scenă cu mult înainte de a trebui să intre în scenă, ca să aibă timp să asculte în ce tempo merge spectacolul. Iată una din pricinile vieții, adevărului, notei juste a piesei şi rolului pe care le aduceau întotdeauna cu ei pe scenă.

Fără îndoială că asta nu se obține numai prin modul conştiincios în care marii artişti îşi pregătesc intrarea în scenă, ci şi prin faptul că ei, conştient sau intuitiv, au avut simțul tempo-ritmului şi l-au cunoscut bine în felul lor. Se vede că în memoria lor se păstrau noțiunile încetinelii şi iuțelii, măsurii acțiunii fiecărei scene şi a piesei în întregime.

Sau poate că ei găseau din nou de fiecare dată tempo-ritmul, stând timp îndelungat în culise înainte de a intra în scenă, ascultând şi privind ceea ce se petrecea pe scenă. Ajungeau la tempo-ritmul just prin intuiție sau poate prin nişte procedee personale, despre care, din păcate, noi nu mai ştim azi nimic.

Străduiți-vă şi voi să deveniți asemenea artişti-conducători în domeniul tempo-ritmului...

41 Prin ce psihotehnică se creează tempo-ritmul întregii piese şi a rolului ? Pe ce e întemeiată această psihotehnică ? am întrebat eu.

42 Tempo-ritmul întregii piese e tempo-ritmul acțiunii ei principale şi a subtextului. Şi voi ştiți că iacțiunea principală are nevoie de două perspective de-a lungul întregii opere : a artistului şi a rolului. Tot aşa cum pictorul îşi aşază şi distribuie

'culorile pe întregul tablou, căutând un raport just între ele, actorul de asemenea caută o justă distribuire a tempo-ritmului de-a lungiri liniei principale a acțiunii piesei.

43N-o să putem fără un dirijor ! a hotărât cu gravitate Viunțov.

44 Ivan Platonovici o să ne inventeze ceva care să țină locul dirijorului, a glumit Torțov plecând din clasă.

…anul 29..

Astăzi, ca întotdeauna, am venit în clasă cu mult înainte de vreme. Scena era luminată şi cortina dată la o parte, iar pe podium electricianul şi Ivan Platonovici, fără haină şi vestă, pregăteau grăbiți un truc nou.

Mi-am oferit şi eu serviciile. Asta 1-a silit pe Ivan Platonovici să-mi dezvăluie înainte de vreme secretul.

Meşterul şi inventatorul nostru a născocit „un dirijor electric pentru dramă" ! Iată în ce consta invenția lui pe care deocamdată o schiță în forma cea mai brută : Închipuiți-vă că a amenajat în cuşca suflerului un aparat mic, invizibil pentru spectatori, dar vizibil pentru artiştii de pe scenă, în care licăresc fără zgomot două becuri, care înlocuiesc pendulă şi bătăile metronomului. Suflerul dă drumul acestui metronom. În textul lui sunt însemnate tempo-urile juste, stabilite la repetiții şi numărul iuțelii fiecărui fragment important din piesă. El apasă pe butoanele aşezate pe o scândurică caire se găseşte lângă el şi dă drumul „dirijorului electric", care aminteşte actorilor vitezele stabilite. Când e nevoie, suflerul opreşte aparatul.

Airkadie Nikolaevici a fost prins de invenția lui Rahmanov şi, împreună cu el, a încercat să joace diferite scene în timp ce electricianul fixa la întîimplaire tempo-ul care se nimerea. Amândoi artiştii, stăpânind minunat tempo-ritmul şi având în acelaşi timp o imaginație bine dezvoltată, vioaie, mobilă, justificau fiecare ritm care li se fixă. Nu mai puteai tăgădui nimic, deoarece amândoi maeştrii demonstrau, prin propria lor pildă, rostul dirijorului electric pe scenă.

După ei, am făcut şi eu cu Pasă şi cu alți elevi o serie întreagă de exerciții. Câteva ne-au izbutit, dar numai din întâmplare, în irestul timpului ne-am dovedit a nu fi în stare să le ducem până la capăt.

- Nu mai e nevoie să tragem nici o concluzie, a spus Arkadie Nikolaevici. Dirijorul electric e un ajutor bun pentru artişti şi poate deveni un regulator al spectacolului. Dirijorul electric e posibil şi aplicabil în practică, dar numai atunci când toți sau măcar parte din artişti sunt bine pregătiți pentru tetnpo-ritm.

Dar, din păcate, afară de o extrem de mică excepție, asta nu există încă în 'arta noastră, se plângea Torțov.

Mai mult decât atât, nu există încă nici conştiința importanței tempo-ului şi ritmului în dramă. De asta e cu atât mai necesar să şi subliniem importanța lecțiilor privitoare la tempo-ritm.

Sfârşitul lecției s-a transformat într-o discuție generală. Mulți dintre noi făceau propuneri pentru găsirea unui element care să țină loc de dirijor în spectacolele noastre.

O observație a lui Arkadie Nikolaevici, rostită la acest sfârşit de lecție, merită o atenție deosebită.

După părerea lui, artiştii trebuie să se adune înainte de spectacol şi în pauze şi să facă, acompaniați de muzică, o serie de exerciții, care să-i introducă în undele tempo-ritmului XII.

45în ce vor consta aceste exerciții ? ne-am interesat noi

46 Nu vă grăbiți 1 ne-a oprit Arkadie Nikolaevici. înainte de a vorbi despre ele,

trebuie să faceţi o serie de alte exerciţii elementare.

47 Dar în ce constau acestea ? cercetau elevii.

48 Despre asta vom vorbi la lecţia următoare ! a rostit Arkadie Nikolaevici şi a ieşit din clasă.

…anul 19..

- Bună dimineaţa ! Un bun tempo-ritm! ne-a urat Arkadie Nikolaevici intrând astăzi în clasă. De ce vă miraţi ? ne-a întrebat el, observând uimirea noastră. După părerea mea e mult mai just să spui „Bun tempo sau ritm !" decât, de pildă, „sănătate bună !" Cum poate sănătatea noastră să fie bună sau rea ? În timp ce tempo sau ritmul pot fi bune, şi asta demonstrează mai bine decât orice starea bună a sănătăţii noastre. Iată de ce vă doresc astăzi un bun tempo şi ritm, cu alte cuvinte sănătate.

Acum, serios, în ce tempo-ritm vă simţiţi astăzi ?

49 Nu ştiu, zău ! a spus Şustov. \

50 Dar dumneata ? s^a întors Arkadie Nikolaevici către Puşcin.

51 Nu-mi dau seama, a mormăit el.

52 Dar dumneata ? tn-a întrebat Torţov pe mine şi pe toţi ceilalţi pe rând.

Nimeni n-a spus nimic precis.

53 Ia te uită ce societate s-a adunat aici ! s-a prefăcut tare mirat Arkadie Nikolaevici. Pentru prima oară în viaţa mea întâlnesc asemenea oameni. Şi cu toate acestea s-ar părea că fiecare om trebuie să simtă iuţeala şi o ritmicitate sau alta a mişcărilor, sentimentelor, gândurilor, respiraţiei lui, pulsaţiilor sângelui, bătăilor inimii, stării lui generale.

54 Da-a ! Astea desigur că le simţim. Dar uite ce nu înţelegem noi : care sunt momentele anume pe care trebuie să le observăm ? Oare acelea în care mă gândesc la perspectiva plăcută de astă-seară, care îmi provoacă un tempo-ritm vioi, sau alte momente în care mă îndoiesc, nu cred în perspectiva luminoasă a zilei, din care pricină tempo-ritmul scade ?

55 Dirijaţi-mi şi una şi alta, a propus Arkadie Nikolaevici. Aşa se va forma un ritm schimbător. ÎI trăiţi şi acum. Nu-i nimic dacă greşiţi. Nu e o nenorocire ! Important e faptul că voi, căutând tempo-ritmul, descoperiţi înăuntrul vostru şi sentimentul respectiv.

Dar azi dimineaţă cu ce fel de tempo-ritm v-aţi trezit? ne-a întrebat din nou Arkadie Nikolaevici.

Elevii au încruntat sprâncenele şi au privit cu multă gravitate această -întrebare.

- Trebuie într-adevăr să vă încordaţi atât de mult, ca să răspundeţi la întrebarea mea ? s-a mirat Arkadie Nikolaevici. Noi avem întotdeauna senzaţia tempo-ritmului aici, cum s-ar spune la îndemână. întotdeauna ţi nem minte mai mult sau mai puţin reprezentarea generală- aproximau,A a fiecărui moment trăit de noi.

Eu mi-am reprezentat în gând situaţiile propuse ale dimineţii de astăzi şi mi-am adus aminte că a fost plină de griji : întârziasem la şcoală, trebuia să mă râd, mi-au sosit banii prin poştă, am fost de câteva ori chemat la telefon. Din pricina asta eram agitat şi aveam un tempo-ritm rapid, pe care mi l-am amintit şi l-am însufleţit din nou în mine.

După o mică pauză, Torțov a născocit alt joc : ne-a dirijat un tempo-ritm destul de iute şi încurcat.

Noi l-am ciocănit fără întrerupere pentru noi, ca să-1 prindem mai bine şi să ni-1 însuşim.

- Acum - a spus Arkadie Nikolaevici - hotărâți : ce situații pro
puse şi ce trăiri ar putea crea acest ritm în voi ?

Ca să îndeplinesc această temă, trebuia să născocesc ceva corespunzător, un „dacă" magic şi situațiile propuse.

Iar ca să-mi urnesc la rândul ei imaginația amorțită, a trebuit să-mi pun cum se cuvine o serie de întrebări: unde, când, pentru ce, de ce stau aici? Cine sunt aceşti oameni care mă înconjura? Mi-am închipuit deci că mă găsesc într-un spital, în sala de aşteptare a unui chirurg şi că acum se va hotărî soarta mea : sau sunt grav bolnav şi trebuie să mă operez şi mor poate chiar după operație, sau sunt sănătos şi am să plec repede de aici, aşa cum am venit. Născocirea mea a avut efect şi am fost tulburat de ceea ce eu presupusesem mult mai mult decât cerea tempo-rit-mul care îmi fusese indîcat.

A trebuit să atenuez născocirea şi nu m-am mai închipuit la chirurg, ci la un dentist, aşteptând să-mi scoată un dinte. Dar şi asta s-a dovedit o împrejurare prea puternică pentru tempo-ritmul fixat. A trebuit să m<ă strămut la un laringolog, care avea doar să-mi sufle în ureche. Această născocire s-a potrivit mai mult decât orice cu tempo-ritmul care-mi fusese dat.

- Şi aşa - a rezumat Torțov - în prima jumătate a lecției, ți-ai
ascultat propria dumitale trăire interioară şi ai reliefat exterior tempo-rit
mul pe care ți l-ai dirijat. Acum ai luat un tempo-ritm străin şi l-ai însu
fleți t cu născocirea şi trăirea dumitale. În felul acesta, ai mers de la senti
ment la tempo-ritm şi, invers, de la tempo-ritm la sentiment.
Artistul trebuie să stăpânească tehnica ambelor procedee.

La sfârşitul lecției trecute te-au interesat exercițiile pentru formarea tempo-ritmului înăuntrul dumitale.

Astăzi vă indic două căi principale, pe care trebuie să mergeți în alegerea unui exercițiu...

- Dar de unde să luăm exercițiile ? am întrebat eu.

- Aduceți-vă aminte de toate experiențele făcute până acum. Toate
au nevoie şi de tempo, şi de ritm.

Acum aveți destul material pentru „antrenament şi disciplină". Cum vezi, astăzi am răspuns la problema dumitale, care rămăsese data trecută nerezolvată, mi-a spus Arkadie Nikolaevici plecând din clasă.

... anul 19..

- Noi am urmărit la început, conform planului stabilit, Influența nemijlocită a tempo-rittnului acțiunii asupra artei noastre, recapitulă Arkadie
Nikolaevici ceea ce făcuserăm la lecțiile trecute. Acum vom verifica, în
acelaşi chip, iempo-rltmul vorbirii.

Dacă rezultatele influenței asupra sentimentului se vor dovedi la fel de puternice în acest domeniu sau şi mai puternice decât în domeniul acțiunii, atunci psihotehnlca voastră se va îmbogăți cu un element nou, extrem de important, - prin care exteriorul Influențează asupra Interiorului, adică tempo-rltmul vorbirii asupra sentimentului.

Am să vă spun dintru început că sunetul glasului, a literelor, al silabelor, al cuvintelor este un material perfect pentru transmiterea şi pentru reliefarea tempo-

ritmului, atât al subtextului, care este interior, cât şi al textului, care este exterior. Am mai spus-o şi înainte : în procesul vorbirii, intervalul de timp scurs este ocupat cu rostirea de sunete de durate variate, întrerupte de pauze. Sau, dacă ne exprimăm altfel, linia cuvintelor se conturează în timp, iar acest timp este împărțit, cu ajutorul sunetelor, literelor, silabelor şi cuvintelor, în părți şi grupe ritmice.

Caracterul unor sunete, silabe şi cuvinte cere o rostire sacadată, în felul optimilor şi şaisprezecimilor în muzică ; alte sunete însă trebuie să fie emise mai lung, cu greutate, ca doimile sau notele întregi. În afară de asta unele sunete şi silabe capătă o accentuare ritmică mai puternică sau mai slabă. Altele sunt absolut lipsite de accentuare şi, în sfârşit, altele SUnt unite în felul duoletului şi trioletului şi aşa mai departe.

La „mdul lor, aceste sunete vocale sunt despărțite prin pauze şi tuft-pause având cele mai variate durate. Toate acestea sunt material sonor, resurse ale vorbirii, cu ajutorul cărora se creează tempo-rltmul nesfârşit, variat, al vorbirii. Artistul se foloseşte de toate acestea, ca să-şi formeze o vorbire ritmică. Ea e necesară pe scenă, atât în cadrul redării verbale a trăirilor sublime din tragedie, cât şi a comediilor vesele, străbătute de o atmosferă vioaie.

Pentru crearea tempo-ritmului vorbirii, e nevoie nu numai de împărțirea timpului în părți sonore, dar şi de calculul care creează tacturile verbale.

În domeniul acțiunii, ele erau marcate de metrqnr şi de clopoțel. Cu ce o să le înlocuim în domeniul cuvântului ? Cu ce vor coincide unele momente ritmice, unele litere şi silabe ale cuvintelor textului ? Va trebui să recurgem, în locul metronomului, la un calcul în gând şi să ascultăm tot timpul, instinctiv, tempo-rltmul.

O vorbire măsurată, sonoră, uniatră posedă multe însuşiri şi elemente
înrudite cu canto şi în general cu muzica. *

Literele, silabele şi cuvintele sunt, în vorbire, note muzicale din care se creează cadențe, arii şi simfonii întregi. Nu degeaba o vorbire frumoasă e numită muzicală.

O vorbire măsurată, sonoră, unitară posedă multe însuşiri şi elemente în vorbire, ca şi în muzică, nu e totuna a vorbi cu note întregi, cu pătrimi, şaisprezecimi sau în cvartoleți, trioleți etc. Una e să spui măsu
rat, lin şi calm cu note întregi şi doimi : „Ara venit aici, am aşteptat mult timp, n-am mai putut aştepta şi am plecat", şi alta e să spui acelaşi lucru cu o altă durată şi ritm, cu optimi, şaisprezecimi şi cu pauze de diferite durate.

„Am... venit aici... am aşteptat mult timp... n-am mai putut aştepta.., şi am plecat..."

În primul caz e vorba de calm, în al doilea de nervozitate, de enervare.

Asta o ştiu bine cântăreții talentați : ei se tem să păcătuiască împotriva ritmului şi, de aceea, dacă partitura este scrisă în trei pătrimi (3/4), atunci un adevărat cântăreț va da celor trei sunete o egală durată. Dacă însă compozitorul indică o notă întreagă, atunci adevăratul cântăreț o va susține până la capăt. Când, conform muzicii, e nevoie de trioleți sau sincope, atunci un adevărat cântăreț le va reda aşa cum o cere matematica ritmului şi a muzicii. Această precizie produce o influență irezistibilă. Arta cere ordine, disciplină, precizie şi finisare. Chiar în cazurile în care e nevoie să redai muzical aritmia, e nevoie de multă precizie. Şi haosul şi dezordinea îşi au tempo-ritmurile lor.

Tot ce am spus până acum despre muzică şi despre cântăreți se referă în egală măsură şi la noi, la artiştii de dramă. Există însă o mare majoritate de cântăreți doar cu numele, de oameni care cânta fie că au sau nu voce. Ei înlocuiesc cu neobişnuită

uşurinţă optimi cu şaisprezecimi, pătrimi cu doimi, contopesc trei optimi egale într-una singură ş. a. m. d.

Din pricina ăsta cântecul lor e lipsit de precizie, de disciplină, de organizare, de finisaj, de toate calităţile necesare muzicii şi devine dezor-

ganizat, diform, haotic. încetează de a mai îi o muzică şi se transformă într-o simplă etalare a vocii.

Acelaşi lucru se petrece şi în vorbire.

Iată, de pildă, actori ca Veselovski au un ritm încurcat în vorbire, care nu se schimbă numai în decursul câtorva propoziţiuni, ci chiar în una şi aceeaşi frază.

Adesea, jumătate de propoziţiune e rostită într-un tempo tărăgănat, iar cealaltă într-unui foarte grăbit. Bunăoară rostesc rar şi solemn fraza -„Onoraţi seniori de frunte" şi las să cadă brusc, după o pauză lungă, cuvintele următoare: „şi bunii mei stăpâni", pe care le rostesc foarte repede. Acelaşi fenomen se observă chiar în cuvinte izolate. De pildă, prima jumătate a cuvântului „neapărat" e rostită repede şi a doua se întinde pentru a fi mai convingătoare : „nea...pă...r...a...ţţ".

Mulţi actori neglijenţi în ce priveşte limba şi neatenţi în ce priveşte cuvântul, datorită grabei lipsite de sens a vorbirii, omit finalele până la o deplină înghiţire a lor şi rup cuvintele şi frazele.

Schimbarea tempo-ritmului se vădeşte şi mai vie la unii actori de alte naţionalităţi.

Toate aceste fenomene n-ar trebui să existe într-o vorbire corectă şi frumoasă, afară de cazul că uneori se cuvine să ţinem seama de anumite împrejurări excepţionale, când tetnpo-riimut este schimbat în mod intenţionat pentru a corespunde caracteristicii rolului. Se înţelege de la sine că pauzele dintre cuvinte trebuie să corespundă iuţelii sau încetinelii vorbirii şi să păstreze acelaşi tempo-riim. Într-o convorbire sau recitare grăbită opririle sunt mai scurte, şi în cele încete sunt mai lungi.

Nenorocirea noastră e că mulţi actori n-au studiat până la deplina lor însuşire elementele importante ale vorbirii : pe de o parte caracterul el lin, lunecos, plămada ei sonoră, iar pe de altă parte - repeziciunea, uşurinţă, claritatea şi precizia în rostirea cuvintelor. într-adevăr, pe scena rusă nu ţi se întâmplă prea des să auzi o vorbire rară, sonoră, curgătoare sau în adevăr iute, uşoară. În marea majoritate a cazurilor pauzele sunt lungi, iar cuvintele dintre ele sunt rostite repede.

Pentru o vorbire solemnă şi rară însă, se cere în primul rând că melodia cuvintelor şi nu tăcerea să se întindă fără o oprire şi să cânte.

Veţi putea să vă creaţi o vorbire rară şi ritmică recitind foarte rar, acompaniaţi de băţ e metronomului şi urmărind îmbinarea cuvintelor în cadenţe verbale, găsindu-le o justificare interioară adecvată.

Dar şi mai arareori poţi auzi pe scenă o vorbire repede bună, reţinută ca tempo, precisă ca ritm, clară ca dicţiune, ca rostire şi redare a gândului. Noi nu strălucim în vorbire precipitată, că actorii francezi şi italieni. Nu izbutim s-o facem precisă, ci ne iese ceţoasă, greoaie, încurcată. Asta nu mai e o vorbire repede, ci o rostogolire, o scuipare sau o vărsare de cuvinte. Vorbirea repede trebuie pregătită înoepînd cu o vorbire foarte rară, exagerat de precisă. Aparatul vocal se pune la punct printr-o lungă şi necontenită repetare a unora şi aceloraşi cuvinte şi se obişnuieşte treptat să execute aceeaşi muncă în cel mai repede tempo. Asta cere exerciţii permanente şi voi trebuie să le faceţi, deoarece vorbirea scenică trebuie să fie uneori o vorbire repede. Nu luaţi deci exemplu de la cântăreţii proşti, nu destrămaţi ritmul vorbirii. Luaţi pildă de la adevăraţii cântăreţi şi adoptaţi în vorbirea voastră precizia, măsura justă şi disciplina lor.

Redați just durata sunetelor, a silabelor, cuvintelor, acuitatea ritmului în îmbinarea părticelelor lor sonore ; formați din fraze cadențe verbale ; reglementați raportul ritmic al frazelor între ele ; prețuiți accentuările juste şi precise, tipice pentru sentimentele, pasiunile trăite sau pentru crearea imaginii.

Ritmul precis al vorbirii ajută unei trăiri precise şi invers : ritmul trăirii ajută unei exprimări precise. Firește că toate acestea au loc numai atunci când această precizie e bine motivată dinăuntru cu situații propuse sau cu magicul „dacă".

…anul 19..

Astăzi Arkadie Nikolaevici a cerut să se dea drumul metronomului mare şi să fie fixat la un tempo rar ; Ivan Platonovici, ca de obicei, marca tactul cu soneria.

Apoi s-a pus în funcțiune un metronom mic, care indica ritmul vorbirii. Arkadie Nikolaevici mi-a cerut să vorbesc acompaniat de aceste metronoame.

56 Ce să vorbesc ? nu înțelegeam eu.

57 Ce vrei ! a răspuns el. Povesteşte-ne o întâmplare din viața dumi-tale, sau ce-ai făcut ieri, sau la ce te-ai gândit astăzi.

Am început să-mi amintesc şi să povestesc ceea ce văzusem în ajun la cinematograf. Metronomurile băteau şi soneria suna în acelaşi timp, dar asta n-avea nici o legătură cu cuvintele mele.

Mecanismele lucrau de la sine, şi eu vorbeam independent de ele.

Arkadie Nikolaevici a început să râdă şi a spus :

58 Asta se cheamă „muzica cânta, iar steagul flutură".

59 Nu e de mirare, pentru că nu pricep cum trebuie să vorbesc acompaniat de bătăile metronomului, am explicat eu enervat, încercând să mă justific. Se poate cânta şi se pot rosti versuri în ritm şi după măsură, stră-duindu-te ca cezură şi scandarea să coincidă cu anumite bătăi ațe metronomului. Dar cum să faci acelaşi lucru cu proza ? Nu înțeleg în ce puncte anume trebuie să aibă loc această suprapunere, mă plângeam eu.

Şi, într-adevăr, ba întârziam, ba accentuăm prea repede, ba întindeam prea mult tempo-ul, ba îl grăbeam prea mult.

În toate aceste cazuri se producea o discordantă în raport cu bătăile metronomului.

Dar iată că deodată, absolut întâmplător, s-au petrecut pe rând câteva suprapuneri şi m-am simțit foarte bine din pricina lor.

Bucuria mea însă n-a durat mult. Tempo-ritmul pe care mi-1 însuşisem întâmplător a trăit conform inerției doar câteva secunde, apoi a pierit şi iarăşi a început discordantă.

Mă sileam să pun la punct o nouă suprapunere. Căutăm să mă adaptez la bătăile metronomului, dar cu cât o făceam cu mai multă încordare, cu atât mă încurcam mai mult în ritm şi cu atât mă stânjeneau mai tare bătăile aparatului. N-am mai priceput nici eu despre ce vorbeam şi, la urma urmelor, m-am oprit.

60 Nu pot! N-am simțul tempo-u\ui şi simțul ritmului! am hotărât eu cu greu stăpînindu-mi lacrimile.

61 Nu-i adevărat ! Nu te speria ! mă încuraja Arkadie Nikolaevici, eşti prea exigent față de tempo-ritm în proză. De aceea nu poate să-ți dea ceea ce aştepți de la el. Nu uita că proza nu e un vers care poate fi scandat, aşa cum acțiunile obişnuite nu sunt dans. În proză coincidențele ritmice nu pot să aibă o regularitate strictă, în timp ce în versuri şi în dans sunt prevăzute dinainte.

Oamenii plini de ritm au mai multe coincidențe cu bătăile, cei care nu prea au

ritm au mai puține coincidențe. Asta-i tot.

Eu caut să înțeleg care dintre voi aparține primei categorii şi care celei de a doua.

Dumneata personal poți fi liniştit - s-a corectat el - pentru că te număr printre elevii cu ritm. Numai că nu cunoşti încă metodă care să le ajute să dirijezi tempo-ritmul. Ascultați atenți. Am să vă explic o taină însemnată a tehnicii vorbirii.

Tempo-ritmul există şi în proză, nu numai în muzică şi în versuri. În vorbirea obişnuită însă, el e întâmplător. În proză, tempo-ritmul e încurcat: o cadență se rosteşte într-un ritm, următoarea în cu totul alt ritm. O frază e lungă, alta e scurtă şi fiecare dintre .ele are ritmul ei special.

Toate acestea trezesc în primul moment o îngrijorare : ritmul e oare accesibil prozei ? !

În loc de răspuns, am să vă pun o întrebare : ați avut prilejul să ascultați o operă, o arie, un cântec scris în proz*ă şi nu în versuri ? În asemenea opere notele, pauzele, cadențele, acompaniamentul muzical, melodia, tempo-ritmul se contopesc cu literele, silabele, cuvintele, frazele vorbirii. Toate, luate laolaltă, formează sunetele muzicii armonioase, ritmice, dublate de subtextul cuvintelor. În această împărăție a ritmului matematic, proză simplă sună aproape ca versul şi capătă armonia muzicii. Să încercăm şi noi să mergem pe aceeaşi cale în vorbirea noastră în proză.

Să ne aducem aminte ce se petrece în muzică. Vocea cânta melodia cu cuvinte ; acolo unde sunt mai puține cuvinte decât note intră acompaniamentul sau se pun pauze, care umplu momentele ritmice calculate, neacoperite ale tactului.

În proză, facem acelaşi lucru. Literele silabele, cuvintele înlocuiesc notele, iar pauzele, luftpauzele umplu momentele ritmice, care, în tactul verbal, nu sunt acoperite de textul literar.

Sunetele literelor, silabelor, cuvintelor, în sfârşit pauzele, precum ştiți, sunt un material excelent pentru crearea celor mai variate ritmuri.

Atunci când există o permanentă coincidența a silabelor şi cuvintelor cu momentele puternice ale ritmului, vorbirea noastră în proză, pe scenă, poate fi asemănată până la un anumit grad cu muzică şi cu versul.

Acest fenomen e vădit în- aşa-numitele „poeme în proză" şi în operele celor mai noi poeți, care s-ar putea numi „proză în versuri", atât de tare se apropie de vorbirea curentă.

Astfel, tempo-ritmul prozei se creează din alternarea momentelor puternice şi slabe ale vorbirii cu pauzele.

Pentru asta trebuia nu numai să vorbeşti şi să taci, nu numai să acționezi, dar şi lipsit de acțiune să fii tot în tempo-ritm.

Pauzele şi luftpauzele în vorbirea în versuri şi proză capătă o mai mare însemnătate, nu numai pentru că ele sunt părticele din linia ritmului, dar şi pentru că le e rezervat un rol important, activ în însăşi tehnica creării şi stăpânirii ritmului. Pauzele şi luftpauzele pun de acord coincidențele momentelor puternice ale ritmului vorbirii, acțiunii, trăirii, cu aceleaşi momente ale calculului interior.

Acest proces al completării cu pauze şi luftpauze a momentelor ritmice pentru care nu avem destule cuvinte este numit de unii specialişti „tatatironare".

Am să vă explic originea cuvântului şi atunci veți înțelege mai bine procesul de care e vorba.

Când fredonăm o melodie ale cărei cuvinte ne sunt necunoscute sau pe care le-am uitat, le înlocuim prin nişte sunete care nu înseamnă nimic, ca „ta-ta-ti-ra-ra" etc.

Şi noi ne folosim de aceste sunete la calcularea în gând a pauzelor ritmice, care umplu lipsa de cuvinte şi de mişcare în cadenţele noastre verbale. De aici şi denumirea de „tatatironare".

Vă intimida până acum caracterul întâmplător al coincidenţelor ritmice în vorbirea în proză. Sper că v-aţi liniştit şi aţi înţeles că există un mijloc de a lupta cu fenomenele întâmplătoare. Acest mijloc e tataiironarea. El ne ajută să dăm ritm vorbirii în proză.

…anul 19..

Intrând în clasă astăzi, Arkadie Nikolaevici a cerut tuturor elevilor să spună în tempo ritm fraza cu care începe Revizorul de Gogol.

„Domnilor, v-am poftit ca să vă aduc la cunoştinţă o veste dintre cele mai neplăcute; în oraşul nostru soseşte un revizor".

Elevii au rostit pe rând fraza, dar nu i-au realizat ritmul.

- Să începem cu prima jumătate a propoziţiunii, a poruncit Arkadie Nikolaevici. Simţiţi ritmul acestor cuvinte?

Răispunsurile au fost contradictorii.

- Puteţi să scrieţi versuri folosind această frază şi socotind-o primastrofă ? ne-a întrebat Arkadie Nikolaevici.

S-a pornit o împletire colectivă de versuri, în urma căreia a ieşit următoarea „creaţiune" :

Domnilor, v-am invitat Să vă spun o veste mare, Voi, de care sunt legat, Ascultaţi cu încordare.

- Vedeţi, s-a bucurat Torţov. Versurile sunt foarte proaste, dar totuşi versuri ! Va să zică în prima noastră cadenţă există ritm.

Acum să versificăm a doua jumătate a frazei : „ca să vă aduc la cunoştinţă o veste dintre cele mai neplăcute", a propus Arkadie Nikolaevici.

Într-o clipă am compus alte versuri proaste şi pentru aceste cuvinte :

Veste tristă, veste grea, Neplăcuta şi de spaimă, Ce bucluc şi ce belea ! Gura mea abia o-ngaimă.

Această operă nouă ne-a convins şi ea de prezenţa ritmului şi în a doua jumătate a frazei.

Am compus repede alte versuri, folosind şi ultima cadenţă verbală, şi anume :

Un revizor aici, la noi, soseşte !

Cum ? Vine un revizor ? Doamne fereşte!

- Acum am să vă dau o sarcină nouă, ne-a spus Arkadie Nikolaevici. Uniţi toate cele trei poezii cu ritmuri diferite într-una singură şi citiţi-o curgător, fără oprire, ca pe o singură „operă" de sine stătătoare.

Mulţi elevi au început să îndeplinească sarcina aceasta, dar n-au izbutit.

Variatele măsuri ale fiecărei cadenţe de versuri, unite laolaltă forţat, se îndepărtau parcă cu ură una de alta şi nu voiau să se îmbină pentru nimic în lume. A trebuit ca Torţov însuşi să se apuce de lucru.

- Eu am să citesc, iar voi să mă ascultaţi şi să mă opriţi, dacă o să vă supere prea tare încălcarea ritmului, s-a înţeles el cu noi înainte de a începe citirea.

Domnilor, v-am invitat
Să vă spun o veste mare,
Voi, de care sunt legat,
Ascultaţi cu încordare.
Tra-ta-ta-ta-hm-ta-ta-ta

Tra-ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta
Veste tristă, veste grea,
Neplăcuta şi de spaimă,
Ce bocluc şi ce belea !
Gura mea abia o-ngaimă,
Un revizor aici, la noi, soseşte !
Cum ? Vine un revizor ?
Doamne fereşte !

De vreme ce nu m-ați oprit, cu toată confuzia versurilor, înseamnă că nu v-au izbit prea tare trecerile mele de la o măsură de vers la alta, de la un ritm la altul.

Merg mai departe. Reduc toate versurile şi le apropii de textul lui Gogol, ne-a vestit Arkadie Nikolaevici.

Domnilor, v-am invitat Să vă spun o veste rea, ta-ra-ra-ta - o belea : Un revizor ne-a picat.

Nimeni nu obiectează, înseamnă că fraza în proză poate fi ritmică, a rezumat Torțov.

Totul constă în a şti să uneşti laolaltă frazele asemănătoare ca ritm.

Să recunoaştem acum că „tatatironarea" ne ajută în această muncă. Ea face aproape ceea ce face dirijorul orchestrei şi al corului, care trebuie să poairte pe toți muzicanții, pe toți cântăreții şi după ei toată mulțimea ascultătorilor dintr-o parte a simfoniei, scrisă să zicem în 3/4, într-alta, scrisă în 5/4. Asta nu se face dintr-o dată.

O masă de ascultători care s-a obişnuit să trăiască într-o pairte a simfoniei, cu o anumită viteză şi măsură, nu poate să se acomodeze dintr-o dată cu tempo-ul, cu ritmul schimbat total din partea următoare a simfoniei.

Adesea dirijorul trebuie să ajute masa întreagă de interpreți şi ascultători să treacă într-o undă nouă de ritm. Pentru asta e nevoie de calcule preliminare ajutătoare, de o „tatatironare" de acest gen, pe care dirijorul o indică cu grijă, cu bagheta lui. El nu-şi realizează sarcina dintr-o dată, ci îi trece pe interpreți şi pe ascultători printr-o serie de trepte ritmice intermediare, care-i duce gradat spre un calcul nou.

Noi trebuie să facem acelaşi lucru, ca să trecem.dintr-un tact verbal cu tempo-ritmul său, în alt tact verbal cu o altă viteză şi măsură. În această muncă diferența între noi şi dirijor constă în faptul că el o face în văzul tuturor, cu ajutorul baghetei, iar noi o facem pe ascuns, înăuntrul nostru, cu ajutorul calculului în gând sau cu „tatatironarea".

Noi, actorii, avem nevoie de aceste treceri, ca să păşim cu precizie şi claritate într-un tempo-ritm nou, să tragem fără şovăire după noi obiectul comunicării şi, o dată cu el, pe toți spectatorii.

„Tatatironarea" în proză reprezintă acea punte care uneşte cele mai variate firaze sau cadențe ale celor mai variate ritmuri.

La sfârşitul lecției, acompaniați de metronom, am stat -de vorbă simplu, ca în viață, străduindu-ne însă ca accentele puternice ale cuvintelor şi silabelor să coincidă acolo unde era posibil cu bătăile metronomului.

Puneam o serie de cuvinte şi firaze în intervalele dintre aceste bătăi, aşa ca să fie posibil, fără a schimbă sensul, să le facem să coincidă logic şi just cu bătăile metronomului. Am putut de asemenea să completăm prin calcule şi pauze cuvântul care lipsea din tact. Fireşte că o asemenea citire e şi ea foarte arbitrară şi întâmplătoare. Totuşi ea crea o armonie şi îmi dădea curaj.

Arkadie Nikolaevici acordă o mare însemnătate influenței tempo-ritmu-lui asupra trăirii.

…anul 19..

F a mu so v „- Ce întâmplare, frate Molcialin, tu să fii ?

M o l c i a l i n

- Eu.

F a mu s o v

- Dar pentru ce aicea la oră aşa târzie ?" a rostit Arkadie Nikolaevici. Era o replică din primul act al piesei Prea multă minte strică de Griboedov. Apoi, după o oarecare pauză, a repetat:

- i_a te uită ce întâmplare ! Tu să fii, frăţiorul meu Molcialin ?

62 Da, eu sunt.

63 Cum te afli aici şi de ce tocmai acum ?"

Aceleaşi fraze, rostite în proză, erau lipsite şi de ritmul versurilor, şi de rimă.

- Sensul e acelaşi ca şi în versuri, dar ce diferenţă ! În proză, cuvintele s-au destrămat, şi-au pierdut densitatea, precizia, claritatea şi ascuţimea a explicat Arkadie Nikolaevici. În versuri însă toate cuvintele sunt necesare şi nimic nu e de prisos. Ceea ce se spune în proză printr-o frază întreagă, se redă adesea în versuri cu un cuvânt sau două. Şi ce şlefuire, ce cizelare!

Se va spune că diferenţa esenţială între cele două citate în versuri şi în proză, pe care le-am comparat ca să vă dau un exemplu, se iveşte din pricină că primele sunt scrise de Griboedov, iar celelalte sunt născocite la întâmplare de mine.

Da, e adevărat. Totuşi, eu afirm că dacă chiar cel mai mare poet ar scrie proză, tot n-ar putea reda prin ea valoarea versurilor lui Griboedov : precizia ritmului şi ascuţimea rimei lor. De pildă, în întâlnirea cu Famusov din primul act, Molcialin are un singur cuvânt ca să-şi exprime groaza şi panica : „Eu." După care urmează întrebarea şi replica lui Famusov, care se isprăveşte cu cuvântul „târzie".

Simţiţi voi precizia, finisajul ritmului şi tăria rimei : „fii" şi „târzii" ?

Interpretul lui Molcialin trebuie să aibă sentimentul necesar trăirii şi să poată exprima spaima, confuzia, servilismul, scuzele ce se ascund îndărătul cuvintelor, pe scurt, să redea întreg subtextul trăit de Molcialin.

Versurile trebuie altfel simţite decât proză, pentru că au o altă formă.

Dar se poate spune şi invers : versurile au o altă formă, pentru ca subtextul lor este trăit într-un cu totul a l t mod.

Una din deosebirile esenţiale dintre formele vorbirii în proză şi acelea în versuri constă în faptul că au diferite tempo-ritmuri, că dimensiunile lor influenţează într-un fel diferit asupra memoriei noastre emoţionale, asupra amintirilor, sentimentelor, trăirilor.

Pornind de aici, stabilim o regulă : cu cât vorbirea în versuri sau în proză e mai ritmică, cu atât mai precis trebuie să fie trăite gândurile, sentimentele şi întregul ei subtext. Şi invers: cu cât gândurile, sentimentele şi trăirile sunt mai .precise şi mai ritmice, cu atât ele au mai multă nevoie de ritmica exprimării verbale.

Aşa se manifestă noul aspect al influenţei tempo-ritmului asupra sentimentului şi a sentimentului asupra tempo-ritmului.

Ţineţi minte cum aţi bătut şi dirijat tempo-mi\e şi ritmurile diferitelor stări de spirit, acţiuni, imagini chiar, care se conturau în imaginaţia voastră.

Atunci bătăile moarte şi tempo-ritmurile lor vă stimulau memoria emoţională, sentimentul şi trăirile.

Dacă aţi izbutit s-o faceţi cu ajutorul simplelor bătăi, atunci e cu atât mai uşor

să obțineți același lucru cu ajutorul sunetelor vii ale glasului omenesc, al tempo-ritmului literelor, silabelor şi cuvintelor care ascund în ele un subtext.

Chiar atunci când nu înțelegem de loc sensul cuvintelor, sunetele lor

acționează asupra noastră prin tempo-ritm. îmi aduc aminte, de pildă, de monologul lui Corado din melodrama Familia criminalului, în interpretarea lui Tomaso Salvini. În acest monolog ocnaşul îşi descrie evadarea din temniță.

Nu cunoşteam limba italiană, nu înțelegeam : ceea ce povestea artistul, dar simțeam puternic, împreună cu el, toate subtilitățile trăirilor lui. Asta se datora în mare parte, în afară de minunatele intonații ale artistului, tempo-ritmului neobişnuit de precis şi expresiv al vorbirii lui.

Aduceți-vă aminte şi de o serie întreagă de versuri în care se conturează cu ajutorul tempo-ritmului imagini sonore ca sunetul clopotelor, trapul cailor.

De pildă :

E noapte şi Clopote bat. Vecernia S-aude-n sat sau Regele Ielelor (Goethe) :

Wer reitet so spaț durch Nacht und Wind ? Das ist der Vater mit seinem Kind...[1]

…anul 19..

- Voi ştiți că vorbirea nu se formează numai din sunete, dar şi din pauze, a explicat astăzi Arkadie Nikolaevici. Atât unele, cât şi celelalte trebuie să fie pătrunse de tempo-ritm.

Tempo-ritmul trăieşte în actor şi se manifestă în el tot timpul cât se află pe scenă, atât în acțiuni şi mişcări, cât şi în nemişcare, atât în vorbire, cât şi în tăcere. Să urmărim acum cum se combină între ele tempo-u\ şi ritmul în aceste momente de mişcare, de lipsă de acțiune, de vorbire şi de pauze. Această problemă e deosebit de importantă şi de grea în vorbirea în versuri.

Voi vorbi despre ea.

Greutatea stă în faptul că în vers există o limită a duratei pauzei, limită care nu poate fi depăşită fără consecințe, pentru că o pauză întinsă peste măsură rupe linia tempo-ritmului vorbirii. Datorită acestui lucru, atât vorbitorul cât şi ascultătorul uită de viteze, de măsura anterioară a versului şi părăsesc tempo-u\ şi ritmul, aşa că ulterior trebuie să revină la ele.

Asta sparge versul, îl despică. Totuşi, se întâmpla uneori ca însăşi piesa să ceară unele opriri îndelungate de acest fel, opriri care introduc în vers acțiuni lungi, tăcute. Iată, de pildă, prima scenă a primului act din Prea multă minte strică. Liza ciocăneşte în uşa dormitorului Sofiei, ca să pună capăt întâlnirii de dragoste, care s-a prelungit până în zori, a domnişoarei ei cu Molcialin. Scena decurge aşa :

Liza

(Lângă uşa camerei Sofiei)

Aud ei, dar nu vor să înțeleagă.

(Pauză. Vede ceasul, chibzuieşte:)

Ia să-ntorc, ce-o fi să fie,

a ceasului sonerie.

(Pauză. Liza se duce ta ceas, deschide capacul, întoarce mecanismul sau apasă pe buton, ceasul începe să sune. Liza face cî(iva paşi de dans.)

Intră Famusov

Liza

Vai, domnul !

F a m u s o v

Da, domnul.

(Pauză. Famusov se duce la ceas, deschide capacul, apasă pe buton, îi opreşte soneria.)

Ia te uită, ştrengăriţo !... va să zică tu...?

Şi eu nu-mi puteam da seama cum timpul trecu I

După cum vedeţi, în aceste versuri sunt cuprinse pauze foarte lungi, la care te obligă acţiunea însăşi. Trebuie să adăugăm că greutatea de a respecta pauzele în vorbirea în versuri se mai complică şi prin grija de a respecta rimele.

O pauză prea lungă între cuvintele „tu" şi „trecu" ori între „fie" şi „sonerie" te sileşte să uiţi cuvintele care rimează, ceea ce omoară râmă, iar o întrerupere prea scurtă şi o acţiune grăbită, înghesuită, violează adevărul şi credinţa în autenticitatea acţiunii care se săvârşeşte. E necesar să combinăm deci timpul cu pauzele dintre cuvintele rimate şi cu adevărul acţiunii. În toate aceste momente de alternare a vorbirii cu pauze şi cu acţiuni tăcute „tatatironarea" menţine ritmul interior.

Mulţi interpreţi ai rolurilor Lizei şi al lui Famusov, temându-se de pauzele îndelungate ale vorbirii tăcute, execută mult prea grăbiţi acţiunile obligatorii cerute de piesă, ca să ajungă din nou, cât mai repede, la cuvintele şi la tempo-ritmul anterior, abandonat. Se creează atunci o grabă care omoară adevărul şi credinţa în acţiunile care se săvârşesc pe scenă. Graba minimalizează subtextul, trăirea lui şi, în acelaşi timp, tempo-ritmul interior şi exterior. Cine are nevoie de acţiuni, de pauze, de vorbire şi tăcere, lipsite de subtext şi de un tempo-ritm just ? Această minimalizare a acţiunii şi a vorbirii devine pur şi simplu o confuzie scenică. Confuzia omoară viaţa, iar ceea ce nu e justificat nu e convingător. Şi una şi cealaltă sunt plictisitoare pe scenă şi nu atrag atenţia spectatorilor, ci, dimpotrivă, slăbesc interesul faţă de ceea ce se petrece pe scenă. Toate aceste condiţii nu scurtează, ci, dimpotrivă, lungesc pauzele dintre versuri, care par din pricina asta şi mai lungi. Iată de ce actorii despre care vorbesc eu se reped zadarnic cu atâta grabă la ceas şi îl răsucesc sau îl opresc cu atâta zor. Ei îşi trădează în felul acesta neputinţa : frica de pauze, graba nejustificată şi lipsa subtextului. Trebuie să se procedeze altfel, şi anume : acţiunea să fie îndeplinită conform sentimentului adevărului şi ritmului, cu calm, fără grabă, dar şi fără să se lungească prea mult pauza vorbirii, fără să se oprească calculul lăuntric.

Când se vorbeşte iar după o pauză lungă, trebuie să se sublinieze mai intens, pentru o secundă, tempo-ritmut versificării. Asta îl va ajuta şi pe interpret, şi pe spectatori. În aceste clipe „tatatironarea" ne va aduce din nou un serviciu neprețuit. În primul rând, ea umple pauza lungă cu calculul ritmic făcut în gând, în al doilea rând, îl însufleţeşte, în al treilea rând, ţine legătura cu tempo-ritmul frazei anterioare întrerupte de pauză, în al patrulea rând, „tatatironarea" făcută în gând ne introduce, la reluarea recitării, în tempo-ritmul anterior.

Iată ce se produce în acest timp în vorbirea cu pauze şi între versuri:

Liza se duce la ceas deschide capacul Apasă pe buton ceasul începe să cânte Liza dansează

Famusov întredeschide uşa

Famusov se furişează

Liza îl vede, face câţiva paşi

Ia să-ntorc, ce-o fi să fie, Trata ta ta ta ta ta A ceasului sonerie. Tra tata ţâţa ta ta

Tra tata ţâţa ta ta Trata ta tâ ta tată Tra tâ ta ta tâ ta tată

Tra tâ ta tâ ta ta tâ Tra tâ ta tâ ta tâ ta

F a m u s o v Ia te uită, ştrengărițe»!... va să zică tu...?

După cum vedeți, în vorbire nu e destul să vorbeşti ritmic, dar trebuie să şi taci ritmic. Rostirea cuvintelor trebuie împletită cu pauzele. Nu trebuie să le privim separat, ci în îmbinarea lor. M-am oprit întâi la versuri, pentru că măsura rostirii cuvintelor şi ritmicitatea pauzelor e mai vădită în ele decât în proză.

Nu e treaba mea să vă învăț să faceți versuri, nici măcar să recitați versuri. Asta are s-o facă un specialist. Eu vă fac numai să cunoaşteți unele procedee ale practicii mele personale. Ele vă vor fi de folos în muncă.

Din toate cele spuse, v-ați putut convinge cât de important e rolul tempo-ritmului. El străbate ca un fir, o dată cu acțiunea principală şi cu subtextul, liniile acțiunii, vorbirii, pauzelor, trăirii şi întruchipării ei XIII.

…anul 19..

Astăzi Arkadie Nikolaevici ne-a controlat tempo-ritmul vorbirii. L-a chemat întâi pe Puşcin, care a recitat monologul lui Salieri şi s-a prezentat satisfăcător din punctul de vedere al tempo-ritmului.

Arkadie Nikolaevici şi-a adus aminte de interpretarea lui Puşcin la lecțiile trecute, în exercițiul cu tava şi a spus :

- Iată o pildă de felul cum în unul şi acelaşi om trăiesc laolaltă
aritmia acțiunii cu ritmicitatea vorbirii, fie ea şi puțin seacă, şi insuficient
de saturată lăuntric...

Apoi a fost chemat pentru control Veselovski, care, spre deosebire da Puşcin, se evidențiase într-una din lecțiile trecute la exercițiul cu tava. Dar astăzi, după ce a recitat, nu se mai poate spune acelaşi lucru despre interpretarea lui.

- Iată un model de felul în care un om cu ritm în domeniul miş
cării, poate fi în acelaşi timp aritmie în vorbire, a spus Arkadie Niko
laevici despre Veselovski.

Apoi a recitat Govorkov.

Arkadie Nikolaevici a observat, în legătură cu interpretarea lui, că printre artişti există şi unii care şi-au fixat, o dată pentru totdeauna, un singur tempo-ritm pentru toate rolurile, acțiunile, vorbirile, tăcerile.

Govorkov, după părerea lui Arkadie Nikolaevici, face parte dintre aceşti actori uniformi în viteză şi măsura lor.

Persoanele care aparțin acestei categorii adaptează tempo-ritmurile la un emploi fix : un tată „nobil" îşi are tempo-ritmul său permanent şi „nobil" ; „o ingenuă" îşi are ritmul ei „tânăr", neliniştit, grăbit ; comicii, eroii şi eroinele au un tempo-ritm al lor, stabilit o dată pentru totdeauna pentru toate rolurile.

Govorkov, cu toate că visează să joace „eroi", şi-a format viteza ^i măsura „raisonneur"'-ului.

- E păcat - a spus Arkadie Nikolaevici - pentru că asta ucide viața. Mai bine şi-ar fi păstrat pe scenă tempo-ritmul său propriu, ome
nesc. Acesta măcar nu se opreşte la o singură viteză, ci trăieşte şi frea
mătă necontenit.

Arkadie Nikolaevici ne-a ascultat as'tăzi şi pe mine, pe Paşa, pe Umnovîh şi pe Dîmkova.

Pare-se că s-a săturat de noi şi s-a lămurit asupra tempo-ritmului vorbirii noastre în scenele din Othello şi Brand.

Maloletkova n-a recitat, pentru că nu are repertoriu. Veliaminova este un „alter ego" a lui Govorkov.

Aşa că „vizionarea tempo-ritmului" n-a luat mult timp. În locul unei concluzii asupra vizionării care a avut loc, Arkadie Nikolaevici ne-a explicat următoarele :

- Mulți artişti sunt captivați numai de forma vorbirii versificate, de ritmul şi râmă ei şi uită total subtextul şi tempo-ritmul interior al sentimentului şi trăirii.

Aceşti actori îndeplinesc cu precizie toate cerințele exterioare ale vorbirii versificate, ajungând până la pedanterie. Ei rostesc răspicat, cu grijă, rimele, scandează versurile, accentuează mecanic momentele tari şi se tem grozav să nu încalce măsura matematică precisă a ritmului. Se mai tem şi de pauze, pentru că simt golurile din subtext. De fapt nici nu-1 au, iar fără el nu te poți apropia cu dragoste de text, pentru că cuvântul care nu a prins viață înăuntru nu spune nimic sufletului.

Nu te pot interesa decât în chip exterior ritmurile şi rimele sunetelor rostite „an und fur sich" '.

Aşa se naşte acea recitare mecanică a „poeziei", care nu poate îi recunoscută drept o vorbire versificată.

Acelaşi lucru se petrece la actorii din această categorie şi cu tempo-ul.

Ei urmăresc neclintit tot timpul recitării o singură viteză, fără să ştie că tempo trebuie să trăiască continuu fără oprire, să vibreze, să se schimbe până la o anumită treaptă, nu să încremenească pe loc.

Această atitudine față de tempo, golirea lui de sentiment diferă foarte puțin de cântecul flaşnetei sau de ciocănitul mecanic al bătăilor metronomului. Comparați această înțelegere a vitezei cu atitudinea pe care o are față de ea un dirijor genial de felul lui Nickisch.

Pentru asemenea muzicanți, „andante" nu reprezintă un „andante" neschimbat, iar „allegro" nu e un continuu „allegro". în primul se strecoară pe nesimțite al doilea, iar în al doilea, primul. Aceste oscilații dau viața care lipseşte din calculul mecanic ilustrat de bătăile metronomului. Într-o orchestră bună, şi tempo se schimbă mereu pe nesimțite şi se răs-frînge asemenea unui curcubeu.

Toate acestea se referă şi la profesiunea noastră. Şi noi avem meşteşugari printre regizori şi actori, dar avem şi dirijori minunați. Primii dau vorbirii un tempo plictisitor, uniform,, formal, pe când ceilalți au un tempo infinit de variat, de însuflețit şi expresiv. Trebuie oare să explicăm că actorii care se comportă formal față de tempo-ritm nu vor stăpâni niciodată forma versificată a vorbirii ?

Cunoaştem şi alte metode de recitare pe scenă, în cadrul cărora măsura tempo-ritmului e într-atâta neluată în seamă. încât versurile se transformă aproape în proză.

Asta se petrece adesea din pricina unei excesive, exagerate adânciri a subtextului, fără nici o corespondență cu forma grațioasă a textului.

Trăirea lor este îngreunată de pauze psihotehnice, de teme lăuntrice greoaie, de o psihologie complicată, confuză.

Toate acestea creează un tempo-ritm interior greoi şi un subtext psihologic complicat, care prin complexitatea lor sunt greu de turnat în forma verbală versificată.

Dacă ai o voce joasă, profundă, de soprană dramatică sortită repertoriului wagnerian, nu poți interpreta o arie uşoară de soprană lejeră, de coloratură.

Tot aşa nu e de loc cu putință să redai o trăire extrem de profundă, de grea, cu uşoarele ritmuri şi rime ale versului griboedovian.

Asta înseamnă oare că versurile nu pot fi profunde ca sentiment şi conținut ? Fireşte că nu. Dimpotrivă, noi ştim că ne place să recurgem la forma versului pentru

transmiterea trăirilor înalte şi a patosului tragic.

Trebuie oare să adăugăm că actorii care au un subtext extrem de greoi, încărcat fără să fie nevoie, nu vor stăpâni niciodată forma în versuri ?

Al treilea tip de actori se găseşte la mijloc, între primele două. Lor le place tot atât de mult subtextul cu tempo-ritmul interior şi cu trăirea lui, cât şi textul în versuri cu tempo-ritmul lui exterior, cu forme sonore, cu măsură şi precizie. Actorii de acest tip se comportă cu versul cu totul altfel. Ei intră în undele tempo-ritmului încă înainte de recitare şi rămân tot timpul în ele. În acest caz, nu numai recitarea, dar şi mişcările, şi umbletul, şi emiterea de raze, şi trăirea însăşi se umplu necurmat de undele aceluiaşi tempo-ritm. Aceşti actori nu le părăsesc nici în timpul vorbirii, nici în momentele de tăcere, nici în pauzele logice şi psihologice, nici în acţiune şi nici în lipsă de acţiune.

Artiştii de acest tip, saturaţi lăuntric de tempo-ritm, dispun liber de pauze, pentru că ele nu sunt moarte, ci vii, pentru că pauzele lor sunt saturate interior de tempo-ritm ; ele sunt încălzite dinăuntru de sentiment şi motivate de născocirea imaginaţiei.

Asemenea actori poartă în ei permanent şi invizibil un metronom, care acompaniază în gând fiecare cuvânt al lor, fiecare acţiune, gândire şi sentiment.

Numai în asemenea condiţii forma versificată nu stânjeneşte actorul şi trăirile acestuia, ci le dă o deplină libertate pentru acţiunea interioară şi exterioară. Numai în asemenea condiţii se creează în timpul procesului interior de trăire şi a acelui exterior de întruchipare verbală, în formă versificată, un singur tempo-ritm comun şi o deplină contopire a sub-textului cu textul.

Când înşişi actorii simt că e just ceea ce transmit, devin dintr-o dată destul de ritmici în exprimarea verbală şi în acţiunile lor de trăire. Asta se petrece tot din pricina legăturii strânse dintre ritm şi sentiment. Dar, atunci când sentimentul nu prinde viaţă de la sine şi trebuie să te apropii de el cu ajutorul ritmului, aceiaşi oameni devin neputincioşi.

Ce fericire e să stăpâneşti simţul tempo-ului şi al ritmului ! Cât de important e să ai grijă din timp de dezvoltarea lui ! Din păcate, există printre actori mulţi oameni cu simţul tempo-ritmului nedezvoltat.

…anul 19..

Astăzi Arkadie Nikolaevici a spus :

„A venit timpul să facem bilanţul îndelungatei noastre munci. Să trecem în revistă repede tot ce s-a făcut. Ţineţi minte cum băteam din palme şi cum starea de spirit creată de această bătaie ne provoca mecanic sentimente corespunzătoare ? Ţineţi minte cum ciocăneam tot ce ne trecea prin cap : ba un marş, ba zgomotul trenului expres în mişcare, ba nişte conversaţii ? Ciocăniturile creau şi ele o stare de spirit şi provocau trăiri, dacă nu în ascultători, cel puţin în cei care ciocăneau. Ţineţi minte cele trei sonerii înainte de plecarea trenului şi sincerele voastre emoţii de călători ? Ţineţi minte cum vă amuza tempo-ritmul, cum, cu ajutorul metronomului închipuit, aţi provocat în voi cele mai variate trăiri ? Ţineţi minte exerciţiul cu tava şi toate transformările voastre interioare şi exterioare, de la un preşedinte al unei asociaţii sportive, la un chelner beat dintr-o-gară mică? Ţineţi minte jocul vostru acompaniat de sunetul muzicii ?

Toate aceste studii şi exerciţii în domeniul acţiunii tempo-ritmului au creat de fiecare dată dispoziţii noi şi au provocat un sentiment şi o trăire corespunzătoare.

Am făcut exerciţii analoage şi în domeniul cuvântului. Ţineţi minte cum vorbirea în pătrimi, optimi, duoleţi şi trioleţi influenţa asupra stării voastre sufleteşti ?

Aduceţi-vă aminte de experienţele pe care le-aţi făcut pentru contopirea

vorbirii în versuri cu pauzele ritmice de acțiune ! Cât folos v-a adus metoda tatatironării în aceste exerciții ! Cum unea cuvintele şi mişcările, ritmul comun al vorbirii în versuri şi al acțiunii măsurate, precise !

În toate aceste exerciții de care am pomenit mai sus, se producea într-o măsură mai mare ori mai mică, într-un fel sau altul, un singur lucru : se crea în interior sentimentul şi trăirea.

Aceasta ne dă dreptul să recunoaştem că tempo-ritmul acționează mecanic, intuitiv sau conştient, asupra vieții noastre interioare, asupra sentimentului nostru şi trăirii. Acelaşi lucru se petrece şi în timpul creației atunci când ne aflăm pe scenă.

Acum ascultați-mă cu toată atenția, pentru că am să vă vorbesc despre un lucru foarte important nu numai în domeniul tempo-ritmului. de care ne ocupăm acum, dar şi în domeniul întregii noastre creații.

Iată în ce constă noua noastră descoperire, atât de însemnată.

După o pauză, Arkadie Nikolaevici a început să explice solemn :

- Tot ceea ce ați aflat despre tempo-ritm, ne duce la convingerea că el e cel mai bun prieten şi colaborator al sentimentului, pentru că e adesea stimulentul direct, nemijlocit, uneori chiar mecanic, al memoriei emoționale, prin urmare chiar al trăirii interioare.

De aci urmează, firește, că :

Nu poți simți just în cadrul unui tempo-ritm nejust, necorespunzător.

Nu poți găsi un tempo-ritm just, fără a trăi în acelaşi timp sentimentele corespunzătoare lui.

Între tempo-ritm şi sentiment şi, invers, între sentiment şi tempo-ritm există o relație de interdependentă şi de reciprocitate.

Pătrundeți mai adânc ceea ce vă spun şi apreciați până A& capăt descoperirea noastră. Ea e de o importanța excepțională. E vorba despre influențarea nemijlocită, deseori mecanică, a sentimentului nostru capricios, arbitrar, neascultător şi fricos, prin tempo-ritmul exterior; de influențarea acelui sentiment căruia nu i se poate porunci nimic, care se sperie de cea mai mică constrângere şi se ascunde în tainițele cele mai adinei, unde devine inaccesibil; a acelui sentiment pe care puteam să-l influențăm până acum numai pe cale indirectă, prin momeli. Şi deodată, acum, s-a găsit o câte de apropiere directă, nemijlocită, de el!!!

Asta e o mare descoperire ! Şi dacă e aşa, atunci tempo-ritmul piesei sau al rolurilor pe care l-ai prins just poate să cuprindă de la sine, intuitiv, câteodată mecanic, sentimentul artistului şi să provoace o trăire justă.

Întrebați-i pe cântăreți ce înseamnă pentru ei să cânte sub bagheta unui muzician de geniu, care ghicește tempo-ritmul just, caracteristic operei.

„Nici noi nu< ne mai cunoaştem !" exclamă entuziasmați cântăreții, înaripați de talentul şi sensibilitatea dirijorului genial.

Dar închipuiți-vă că, dimpotrivă, cântărețul a simțit şi trăit just partitură şi rolul şi deodată, pe neaşteptate, se întâlneşte pe scenă cu un tempo-ritm nejust, care îi contrazice sentimentul. Asta va ucide inevitabil şi trăirea, şi sentimentul, şi chiar rolul, precum şi starea de spirit scenică a artistului, necesară în condițiile creației.

Tot aşa se petrec lucrurile şi în profesiunea noastră, când tempo-ritmul nu corespunde trăirii sentimentului şi întruchipării în acțiune şi vorbire.

La ce concluzie ajungem în cele din urmă ?

La o concluzie neobişnuită, care deschide posibilități largi în psiho-tehnica noastră, şi anume : noi dispunem de stimulente directe, nemijlocite, pentru fiecare dintre

motoarele vieții noastre psihice.

Asupra intelectului influențează nemijlocit: cuvântul, textul, ideea, reprezentările, care provoacă procesul de gândire. Asupra voinței influențează nemijlocit: supratemele, temele, acțiunea principală. Asupra sentimentului însă, influențează nemijlocit tempo-ritmul.

Nu e oare asta o cucerire însemnată pentru psihotehnică noastră ?!

IX
SCHEMĂ A CEEA CE S-A STUDIAT PÂNĂ ACUM

…unul 19..

Astăzi a trebuit să mă duc la Rahmanov pentru o treabă. El era foarte ocupat cu o chestiune urgentă : lipea, cosea, desenă şi colora. În încăpere era o mare dezordine, ceea ce o îngrozea pe nevasta lui, care e o bună gospodină.

64 Ce pregătiți aici ? m-am interesat eu.

65 O surpriză, prietene ! Nu pentru o glumă, fii sigur, ci cu un scop pedagogic serios. Până mâine trebuie să fac o grămadă de steaguri, îmi şopti cu înflăcărare Ivan Platonovici secretul lui.

66 Şi nu steaguri oarecare, ci neapărat frumoase, ca să poată fi atârnate pe peretele clasei. E grozav ! Şi nu le va privi oricine, ci chiar Arkadie Nikolaevici Torțov... El însuşi ! Trebuie să atârne acolo şi să ilustreze în chip clar schema generală a „sistemului". Ca să ți-1 însuşeşti mai bine, trebuie să-1 vezi cu ochii, dragul meu. Asta e important şi folositor, întregul, precum şi corelația părților, se memorizează mai bine cu ajutorul desenului şi al imaginii.

După aceea Ivan Platonovici a început să-mi explice sensul schemei avute în vedere.

Pesemne că ne-am apropiat în programul nostru şcolar de un moment foarte important şi anume de sfârşitul studiului „muncii actorului cu sine însuşi".

- Am parcurs totul, fireşte, în liniile cele mai generale, s-a grăbit să spună Ivan Platonovici. Pe urmă, de o sută de ori, toată viața, vom reveni şi vom studia neîncetat materialul parcurs. Totuşi, deocamdată, „sfârşitul e încoronarea oricărei opere". Aşa că am să v-o ofer mâine această cunună, fii liniştit!

Mi-a arătat cu mândrie şi cu o bucurie copilărească grămada de materiale care se afla pe jos, în fața lui.

- Mâine vom instala sărbătoreşte în clasă tot ce e pregătit aici. În ordine, aşa cum se nasc lucrurile, unele din altele, sistematic. Grozav ! Şi toți vor vedea limpede ce s-a făcut în decurs de doi ani!

Rahmanov vorbea necontenit şi asta îl ajuta să lucreze. Au mai venit şi doi butaforişti şi s-au apucat de treabă. M-am simțit ademenit şi eu şi am vopsit cu ei până seara, târziu.

…anul 19..

Astăzi, când a venit la lecție, Rahmanov ne-a anunțat că toate drapelele, panglicile, bucățile de pânză vor fi atârnate la locul lor pe peretele din dreapta al sălii de spectacol, care va fi închinat schemei „Munca cu sine însuşi". În ce priveşte peretele opus, cel din stânga, cu timpul se va aranja pe el schema „Muncii de pregătire a rolului", care se va face anul viitor...

- Şi aşa, dragii mei, partea dreaptă a parterului va închipui „Munca cu sine însuşi", cea stângă - „Munca de pregătire a rolului". Trebuie

să găsim pentru fiecare steag, panglică, bucată de pânză locul corespun

zător, ca totul să fie just, după „sistem" şi frumos.

După cele spuse, toată atenția noastră s-a îndreptat asupra peretelui din dreapta camerei. Conform planului lui Rahmanov, el a fost împărțit în două jumătăți, pentru cele două părți din care se compune „Muncă ca sine însuşi". Una dintre ele închipuie „Procesul trăirii", iar cealaltă „Procesul întruchipării".

Artei îi place ordinea, dragii mei, de aceea să aşezăm tot ce ați perceput în aceşti ani şi ce se mai găseşte nelămurit acum în capul vostru. Steagurile au fost puse lângă peretele din dreapta, conform rafturilor din memoria voastră.

Viunțov, care participa activ la această muncă, şi-a scos haina şi aranja frumos cea mai mare bucată* de pânză, pe care era scris un aforism al lui Puşkin XIV. Tânărul neastâmpărat se cocoțase pe scară şi aşează lozinca în colțul din stânga, de sus al peretelui. Dar Ivan Platono-vici s-a grăbit să-1 oprească.

67 Dragul meu ! Unde o pui, unde ? strigă el. Nu atârnă nimic fără sens! Nu se poate aşa !

68 Zău că e frumos aşa ! Fără glumă ! se jura tânărul expansiv.

69 N-are sens, dragul meu, îl asigura Ivan Platonovici. Când oare s-a mai văzut ca temelia să fie sus ? Asta "e un lucru important! Căci aforismul lui Puşkin este baza bazelor. Pe el se întemeiază întregul „sistem". Vă asigur : Asta e, cum s-ar spune, baza noastră creatoare. De aceea, prietene, coboară numaidecât pânza cu deviza. Asta e ! În locul cel mai vizibil. Şi nu numai pentru partea din stânga a peretelui, ci şi pentru cea din dreapta. Pentru că lozincile principale vor avea o valoare egală în raport şi cu partea stângă, şi cu partea dreaptă, atât cu „Procesul trăirii", cât şi cu „Procesul întruchipării". Aşa stă treaba ! Unde e locul cel mai de seamă ? Aici, jos, în mijlocul peretelui. Puneți aici aforismul lui Puşkin!

Am luat pânza de la Viunțov şi, împreună cu Şustov, am început s-o fixăm pe locul indicat, jos, în mijlocul peretelui, aproape de podea. Dar Ivan Platonovici ne-a oprit. El ne-a explicat că jos de tot se va întinde, ca un fel de panel, o fâşie lungă de culoare închisă, pe care va stă scris : „Munca cu sine însuşi". Ea se va întinde de-a lungul întregului perete, deoarece e în legătură cu tot ce va fi atârnat acum şi mai târziu pe partea dreaptă a sălii de spectacol.

- Această fâşie va cuprinde toate celelalte steaguri. Asta e !

În timp ce tapițerul şi Viunțov îndeplineau muncă ce le fusese dată, eu şi Ivan Platonovici priveam cum Umnovîh, în calitate de desenator ocazional, desenă proiectul de aşezare şi de grupare artistică a drapelelor.

- Şi la dumneata, prietene, baza bazelor, cum s-ar spune grundul, temelia pe care se construieşte totul - bucata de pânză cu inscripția „Activitate şi acțiune" XV - a zburat prea sus. Asta nu-i o glumă ! Trebuia s-o cobori alături de aforismul lui Puşkin, deoarece e o deviză tot atât de importantă ca şi maxima lui Alexandr Sergheevici.

70 Ia te uită ! Aceeaşi bucată nu se poate deosebi cu.nimic de prima! a strigat Viunțov, aranjând un material de aceeaşi culoare cu a celorlalte două bucăți de adineauri.

71 Şi asta e o deviză, a treia bază, cum s-ar spune, a adăugat Ivan Platonovici, fixând jos pe panou, în dreapta aforismului lui Puşkin, un afiş cu inscripția : „Subconştientul prin conştient." ' Uite, aşa e bine, dragii mei ! Acum am pus temelia, bază pentru partea stângă şi pentru cea din dreapta. Rămâne doar să se fixeze pe

jumătatea din stânga a peretelui locul pentru altarul „Trăirii", iar pe cea din dreapta pentru altarul „întruchipării".

Iată aceste fâşii : „Trăire" şi „întruchipare". Fiecare din ele consti tuie numai jumătate din „Munca cu sine însuşi". Nu e glumă ! Totul e prevăzut, fiți siguri. Şi iată o familie întreagă de steguleţe mici. Toate sunt de o singură culoare şi de acelaşi format. Toate acestea reprezintă elementele stării de spirit scenice: Iată sentimentul adevărului, iată me moria emoțională, atenția şi obiectul...

72 Stați, stați - a sărit Ivan Platonovici - ați uitat ceva ! Nu se poate să sari peste o treaptă !

73 Ce-am uitat ? nu se dumereau elevii.

74 Un moment însemnat, foarte însemnat: amândouă altarele au nevoie de temelie, dragii mei. Asta nu-i o glumă !

Vă spun în taină că această temelie sunt steagurile astea, triumviratul pe care-1 cunoaşteți : Intelectul, Voința şi Sentimentul.

Şi ele se referă atât la partea dreaptă, cât şi la cea stângă. Sunt steaguri importante ! Cu timpul o să le prețuiți, spunea Ivan Platonovici, în timp ce elevii fixau trei steaguri noi deasupra fâşiilor cu inscripțiile „Trăire" şi „întruchipare".

Mai rămăseseră multe fîşii, steguleţe înguste, lungi, mici, pe care erau însemnate toate elementele pe care le învățaserăm timp de doi ani.

- Aşezați-le, dragii mei, alături, ca pe nişte coloane ale altarului sau ca pe treptele unei scări care duce la altar. Aşa se cuvine ! Alături unul de altul ! poruncea Ivan Platonovici.

Am atârnat steguleţele care marcau elementele stării de spirit interioare (imaginația, atenția, sentimentul adevărului etc), fără să stăm pe gânduri, în ordinea în care le studiaserăm în clasă, dar când am ajuns la elementele întruchipării, n-am mai ştiut cu ce să începem şi ne-am oprit.

- Totul începe cu destinderea muşchilor, ne-a ajutat Ivan Platono vici. Cât timp muşchii sunt încordați ca nişte frânghii, omul e legat şi nu poate să facă nimic. Muşchii încordați sunt ca o frânghie, iar sentimentul care se naşte e ca o pânză de păianjen. Frânghia nu poate fi ruptă de o pânză de păianjen. Să aşezăm deci afişul „Destinderea muşchilor" în pri mul loc (în rând cu elementele întruchipării) XVI.

După afişul „Destinderea muşchilor", au fost atârnate steguleţele pe care scria „Dezvoltarea expresivității trupului", care cuprinde în dreptul ei gimnastică, dansul, acrobația, scrima, spadele, lupta cu pumnalul, trânta, boxul, maintien '-ui, toate ramurile care au o legătură cu dezvoltarea trupului.

Plasticii i-a fost rezervat un steguleț separat, apoi a urmat: glasul, adică reglarea respirației, aşezarea glasului, şi canto.

Vorbirea a ocupat locul următor. Aici au intrat dicțiunea, ortoepia [2] - studierea intonației, cuvintele, frazele şi toată tehnica vorbirii.

Pe urmă a fost atârnat steguleţul „Tempo-ritmul exterior". Steguleţele rămase au fost atârnate în aceeaşi ordine ca în partea stângă, în rând cu elementele trăirii.

Tot aşa cum a fost atârnat înainte steguleţul „Logica şi consecvență sentimentelor", a apărut steguleţul „Logica şi consecvență acțiunilor fizice" XVII

Apoi steguleţul „Caracteristica exterioară", care corespundea cu „caracteristica interioară", atârnat înainte.

După ele au urmat : „Farmecul scenic exterior", apoi „Ținuta (stâpc-nirea de

sine) şi finisajul", „Disciplina şi etică", „Concepția punerii în scenă şi grupării".

Ne mai rămăsese doar să prindem, deasupra tuturor steguleților mici, trei steaguri cu inscripția : „Interioară", „Exterioară" şi „Starea de spirit scenică generală" şi, sus de tot, un steag mare pe care nu scria nimic. După aceea, Rahmanov ne-a poruncit să căutăm ghemul mare de panglică îngusită pe care îl adusese el şi să unim cu panglică, întocmai ca cu nişte hamuri, toate steguleţele între ele, ca să demonstrăm că elementele separate ale „sistemului" sunt strâns legate între ele şi se influențează reciproc. Cele trei steaguri care reprezentau triumviratul forței motrice a vieții psiho-tehnice - intelectul, voința şi sentimentul - trebuiau unite cu fiecare ste-guleț mic, deoarece fiecare dintre ele, fără excepție, avea o legătură cu toate elementele.Tot aşa a trebuit să legăm toate elementele cu steagurile „Starea despirit exterioară" şi „Interioară", care se formează din unirea simultană a tuturor elementelor într-un singur întreg.

A trebuit să mai unim între ele „Starea de spirit exterioară" cu cea „Interioară", ca să formăm din ele „Starea de spirit scenică generală".

Rezultatul a fost o zăpăceală şi o încurcătură generală. întregul desen al schemei se pierdea complet sub panglici. Am hotărât, pentru claritatea desenului, să lăsăm numai câteva panglici şi să le scoatem pe celelalte.

- Ce praf, ce praf ați făcut !... bombănea bătrânul paznic maturând podeaua, în timp ce eu copiam schema sub aspectul pe care-1 căpătase astăzi. Iată această schiță ! XVIII.

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici a intrat în clasă urmat de Ivan Platonovici, care triumfa, s-a uitat la steagurile atârnate şi a spus :

- Bravo, Vania ! E clar, e elocvent. Până şi un prost poate înțelege. Dar apare vădit un tablou complet a ceea ce am făcut în aceşti do* ani XIX. Abia acum pot să vă spun într-o formă sistematică ceea ce ar fi trebuit să constituie începutul lecțiilor noastre.

După ce v-am explicat cele trei curente ale artei noastre, am trecut la examinarea „artei trăirii", cu care suntem familiarizați, şi la studiul pregătitor al „muncii cu sine însuşi", căreia îi e închinat tot programul acestor doi ani.

Arkadie Nikolaevici ne-a indicat fâşia lungă, întinsă jos de tot. Ați aflat, din observațiile făcute în treacăt la curs, care sunt bazele noastre principale pe care se întemeiază „sistemul" XX.

Prima - explica Arkadie Nikolaevici - este, precum se ştie, principiul acțiunii şi eficienței care ne vorbeşte de faptul că nu putem juca imaginile şi pasiunile noastre proprii, ci trebuie să acționăm conform imaginilor şi pasiunilor rolului.

A doua este renumitul aforism al lui Puşkin, care ne spune că munca artistului nu se reduce la crearea sentimentului, ci la crearea situațiilor propuse, care dau naştere, firesc şi intuitiv, adevărului pasiunilor.

A treia bază este creația organică a însăşi naturii noastre, şi o formulăm aşa : „Creația naturii ariistice prin tehnică conştientă-sub-conştientă".

Unul din principalele obiective pe care le urmăreşte „sistemul" constă în stimularea firească a creației naturii organice vegheată de subconştientul ei.

Dar noi nu studiem însuşi subconştientul, ci doar mijloacele de a ne apropia de

el. Aduceți-vă aminte despre ce am vorbit împreună la lecții în timpul întregului curs. Regulile noastre nu se întemeiau pe nişte ipoteze şubrede asupra subconştientului. Dimpotrivă şi eu, şi alții, am verificat de sute de ori tot ce se cuprinde în regulile şi lecțiile noastre, stabi-lite conştient.

În baza cunoştințelor, practicii şi experienței, am pus numai legi incontestabile.

Numai ele ne-au folosit şi ne-au condus spre lumea necunoscută â subconştientului, care prindea viață pentru o clipă înăuntrul nostru.

Fără să cunoaştem subconştientul, am căutat totuşi necontenit legătura cu el şi căile reflexe către el.

Tehnica noastră conştientă tinde pe de o parte să oblige subconştientul să lucreze, iar pe de altă parte să se învețe să nu-1 împiedice atunci când va începe el singur să lucreze.

Pentru asta trebuie să uităm de existența subconştientului şi să ne îndreptăm spre orice țintă pe cale conştientă, logică.

Toată jumătatea din stânga a peretelui din dreapta 1-a ocupat, după cum vedeți procesul trăirii, a continuat Arkadie Nikolaevici.

Procesul trăirii are o mare importanță pentru profesiunea noastră, pentru că fiecare pas, fiecare mişcare şi acțiune trebuie să fie însuflețită şi motivată de sentiment în timpul creației. Tot ce nu e trăit rămâne mort şi dăunează muncii actorului, fără trăire nu există artă. Iată de ce am început studierea „sistemului" cu acest moment al creației, care e cel **mai** important.

Totuşi, asta înseamnă oare că ați aflat pe deplin procesul trăirii, că îl stăpâniți şi puteți să-1 aplicați în practică ? Nu. Ar însemna să tragem o concluzie greşită. Noi trebuie să-1 studiem în decursul întregii noastre vieți şi activități artistice.

Clasa de „antrenament şi disciplină" are să vă ajute la asta. Restul vi-1 va da însă pregătirea rolurilor şi experiența scenică.

Începând din anul al doilea, ne-am îndreptat toată atenția asupra laturii exterioare a creației, asupra aparatului nostru trupesc de întruchipare şi a tehnicii lui fizice.

I-am rezervat şi lui jumătate din dreapta a peretelui. În teatru, vreau înainte de toate să înțeleg, să văd, să ştiu şi în acelaşi timp, să simt o dată cu voi modulațiile cele mai subtile ale trăirii voastre în rol. De aceea, haide, haide, întruchipați-vă sentimentele ! Asta va face ca trăirile voastre invizibile să devină vizibile.

Se întâmpla adesea ca actorul să simtă minunat, subtil şi adânc pe scenă, dar când îşi redă trăirea, s-o urâțească până la nerecunoaştere, s-o întruchipeze grosolan cu aparatul lui trupesc nepregătit. Când trupul nu redă ceea ce - şi cum - simte lăuntric actorul, am impresia că văd un instrument stricat, fals, pe care trebuie să cânte un muzicant minunat. Săracul ! Se sileşte el să redea minuțios subtilitățile sentimentului lui, dar clapele greoaie ale pianului nu se supun degetelor lui, pedalele neunse scârțâie, iar coardele zdrăngănesc şi sună fals. Lipsa de corespondență între trăirea interioară şi întruchiparea exterioară pricinuieşte actorului greutăți şi chinuri şi mai mari. Cu cât viața interioară a spiritului omenesc, a figurii zugrăvite e mai complicată, cu atât trebuie să fie mai subtilă, mai nemijlocită, mai artistică întruchiparea.

Trebuie să fim foarte exigenți față de tehnica exterioară, față de expresivitatea aparatului trupesc de întruchipare : față de glas, de dicțiune, de intonație, de cuvânt, de frază, față de întreaga vorbire, față de mimică, de plastică, de mişcări, de mers, față de întreaga educare a trupului.

Aparatul nostru fizic trebuie să fie sensibil în cel mai înalt grad la cele mai mici modulații, subtilități şi schimbări ale vieții interioare pe scenă. El trebuie să fie asemenea celui mai fin barometru care răspunde schimbărilor imperceptibile ale presiunii atmosferice.

Astfel, sarcina noastră cea mai apropiată este de a face ca aparatul nostru trupesc de întruchipare să ajungă pe cât se poate la perfecțiunea firească, naturală. Trupul nostru trebuie dezvoltat mai departe, îndreptat şi pus la punct în aşa chip, încât toate părțile lui sortite de natură să răspundă sarcinii complicate a întruchipării sentimentului invizibil.

Trupul trebuie cultivat după chiar legile naturii. Asta cere muncă multă, îndelungată, grea, perseverența... Arkadie Nikolaevici a fost chemat la teatru. Restul lecției a aparținut lui Ivan Platonovici pentru cursul lui de „antrenament şi disciplină".

anul 19..

Astăzi Arkadie Nikolaevici a continuat să analizeze schema înfățişată pe perete.

- După cum ştiți de la cursul pe care l-am făcut, viața psihică nu are un singur inițiator, ci trei : intelectul, voința şi sentimentul, trei virtuoşi, a spus Arkadie Nikolaevici arătând trei stegulețe mici.

Vedeți, ei sunt ca nişte muzicanți : stau la locurile lor, iar în fața lor, ca nişte clape sau tuburi de orgă, se află o serie întreagă de stegulețe mici, reprezentând elementele din care se creează rezonatorii generali ai „stărilor de spirit scenice interioare şi exterioare..."

înainte de a-şi continua explicațiile, Arkadie Nikolaevici a schimbat din loc câteva stegulețe mici. Nu ne-a indicat prin asta ordinea pe care o urmasem la curs, ci aceea după care se succed toate etapele creației.

Arkadie Nikolaevici ne-a explicat astfel:

1. Creația începe cu născocirea imaginației poetului, regizorului, artistului, pictorului şi a celorlalți, de aceea atârnam în primul loc stegu-iețul „Imaginația şl născocirile el", „dacă" şi „situațiile propuse".

2. Pentru a cuprinde tema creației, după ce ea s-a născut, se cuvine s-o împărțim în fragmente şi să stabilim temele ascunse în ele. De aceea stegulețul cu inscripția „Fragmente şi probleme" se fixează în al doilea loc.

3. Momentul următor e concentrarea atenției asupra obiectului cu ajutorul căruia sau pentru care se îndeplineşte tema. De aceea am fixat stegulețul „Atenția şi obiectele ei" pe locul al treilea.

4. Pentru a însufleți temă şi obiectul, avem nevoie de sentimentul adevărului şi de credință. Acest steguleț e prins pe locui al patrulea. Acolo unde se află adevăr, nu poate exista loc pentru convențional şi minciună, de aceea sentimentul adevărului e indisolubil legat de dezrădăcinarea şablonului.

5. Momentul următor e reprezentat de dorință, năzuință şi acțiune, care se creează de la sine la naşterea obiectului, a temei în realitatea căreia vei crede cu sinceritate.

6. La locul al şaselea a fost atârnat stegulețul „Comunicarea", deoarece pentru ea se săvârşeşte acțiunea îndreptată asupra obiectului.

7. Unde se află comunicarea, acolo se află inevitabil şi adaptarea. De aceea stegulețul corespunzător a fost atârnat pe locul al şaptelea.

8. Ca să ne trezim sentimentul care dormitează, recurgem la tempo-ritm - a

continuat Arkadie Nikolaevici - şi steguleţul cu inscripţia „tempo-ritmul interior" a fost atârnat pe locul al optulea.

9. Toate elementele, luate împreună, dezvăluie memoria emoţională pentru că sentimentele recapitulative să izvorască liber şi să se creeze adevărul pasiunilor (Memoriei emoţionale i s-a fixat locul următor, al nouălea, în rândul elementelor trăirii).

10. În toate etapele programului nostru - ne explica mai departe Arkadie Nikolaevici - adică de câte ori am vorbit despre născocirile ima ginaţiei, despre situaţiile propuse, despre obiectele atenţiei, despre frag mente şi teme, despre adevăr, adaptvri, gânduri, sentimente, dorinţe etc, etc, am amintit mereu de logică şi consecvenţă. Am să mă folosesc de acest prilej, ca să vă amintesc din nou aceste elemente extrem de im portante, precum şi despre celelalte elemente, însuşiri şi talente ale ar tistului, pe care nu le-am examinat încă destul.

Putem oare să ne lipsim de logică şi consecvenţă ? întrebă Arkadie Nikolaevici. îndepliniţi-mi o temă şi o acţiune de acest fel : închideţi cu cheia această uşă şi pe urmă treceţi prin ea în odaia vecină... Nu puteţi ? Atunci îndepliniţi altă temă : „dacă" aici ar fi acum complet întuneric,, cum aţi stinge acest bec ? Nici asta nu puteţi ?

Dacă aţi vrea să-mi încredinţaţi în secret taina voastră cea mai scumpă, aţi striga-o în gura mare ?

De ce în teatru, în marea majoritate a cazurilor, el şi ea tind prin toate mijloacele, în curs de cinci acte, să se unească, îndură suferinţe şi încercări felurite, luptă cu desperare împotriva piedicilor, iar când vine momentul dorit şi îndrăgostiţii trebuie să se sărute cu foc, se răcesc dintr-o dată unul faţă de altul, de parcă totul ar fi fost de mult consumat şi spectacolul ar fi fost jucat până la capăt ? Cum regretă spectatorii că au crezut o seară întreagă în sinceritatea sentimentelor şi năzuinţelor lor, cât îi dezamăgeşte răceala interpreţilor rolurilor principale şi faptul că sunt atât de inconsecvenţi, că planul rolului lor e lipsit de. logică !

Toate momentele creaţiei trebuie să fie logice şi consecvente şi chiar lipsa de logică şi inconsecvenţa trebuie să fie logice în planul general,, în structura piesei şi a întregului spectacol.

Până acum am vorbit mult despre logica şi consecvenţă acţiunii,, imaginaţiei, situaţiilor propuse, atenţiei, temelor etc.

Dacă am mai vorbi şi despre logica şi consecvenţă gândului, a vorbirii, ar însemna să repetăm cursul şcolar pe care i-am făcut.

Dar pe mine mă nelinişteşte faptul că nu pot încă să vă spun nimic despre ceea ce e mai important: despre logica şi consecvenţă sentimentului şi trăirii.

Nu pot să tratez această problemă în chip ştiinţific fără să fiu specialist, mi-e frică să mă apuc de o treabă care nu e a mea. În ceea ce priveşte tratarea practică a problemei, recunosc sincer în faţa voastră că încă nu sunt pregătit pentru ea şi nu pot să vă înfăţişez un procedeu simplu de dezvăluire logică şi consecvenţă a sentimentelor şi trăirilor, pe care să-1 fi verificat bine în practică.

Nu pot deocamdată decât să vă împărtăşesc unele procedee foarte elementare, de care mă folosesc eu singur în practică.

Iată în ce constă unul dintre ele : se face o enumerare a acţiunilor prin care se manifestă pasiunile noastre...

0 Care acţiuni, ce enumerare ? am întrebat eu.

1 Iată, de pildă, dragostea, a început să explice Arkadie Nikolae-vici. Din ce momente se formează şi ce acţiuni provoacă această pasiune omenească ?

De pildă, iată, prima lor întâlnire.

Ei se simt atraşi unul către altul dintr-o dată sau treptat şi atenţia viitorului său a viitorilor îndrăgostiţi se ascute din ce în ce mai tare,

Trăiesc gândindu-se la fiecare dintre momentele întâlnirii şi caută un pretext pentru o nouă întâlnire.

A doua întâlnire. Se naşte dorinţa de a se lega unul de altul p:într-un interes, o preocupare comună, care cere întâlniri imai dese şi aşa mai departe, şi aşa mai departe...

Apoi :

Prima taină care-i apropie şi mai mult.

Sfaturile prieteneşti care cer întâlniri necurmate, mărturisiri etc. ...

Apoi:

Prima ceartă, dojana sau îndoială.

Noi întâlniri pentru explicarea lor.

împăcarea. O apropiere şi mai strânsă...

Apoi : .; ?

Piedicile din calea întâlnirilor.

Corespondenţa tainică.

întâlniri în taină.

Primul dar.

Prima sărutare...

Apoi : !

Libertatea prietenească în purtare.

Marea exigenţă a unuia faţă de celălalt.

Gelozia.

Ruptura.

Despărţirea.

Iarăşi o întâlnire. Iertarea şi aşa mai departe, şi aşa mai departe...

Toate aceste momente şi acţiuni au o motivare interioară. Luate laolaltă, ele reflectă sentimentul, pasiunea sau starea pe care noi o numim cu un cuvânt dragostea.

îndepliniţi cu închipuirea în mod just, întemeiat, chibzuit, sincer şi până la capăt fiecare din aceste acţiuni şi vă veţi apropia la început exterior, pe urmă şi interior, de acţiuni şi stări analoage cu ale unui om îndrăgostit. Când veţi fi pregătiţi aşa, vă va fi mai uşor să percepeţi rolul şi piesă în care există o atare pasiune omenească.

Într-o piesă bună, completă, toate aceste momente sau numai cele principale se marofestă într-un fel sau altul, într-o măsură sau alta.

Artistul le caută şi le descoperă în rolul lui. În condiţiile acestea îndeplinim pe scenă o serie de teme şi acţiuni care, în totalitatea lor, formează starea numită dragoste. Ea se creează din fragmente şi nu dintr-o dată, „în general". Artistul, în aceste cazuri, acţionează, nu joacă ; trăieşte omeneşte, nu recurge la afectări actoriceşti ; el simte, nu imită rezultatele sentimentului.

Dar majoritatea actorilor nu gîndese şi nu pătrund natura sentimentelor pe care le interpretează şi reprezintă dragostea printr-o singură mare trăire „în general".

Ei încearcă dintr-o dată „să cuprindă necuprinsul" ; uită că trăirile mari se formează dintr-o mulţime de episoade şi momente separate. Ele trebuie bine cunoscute, studiate, percepute şi îndeplinite fiecare în parte. Dacă nu face aşa, artistul e condamnat să devină victima şablonului, a meşteşugului.

Din păcate, acest domeniu foarte important pentru artist, al logicii şi consecvenţei sentimentului, nu e aplicat încă la cerinţele scenei. De aceea nu ne

rămâne deoît să sperăm că în viitor va fi şi să mergem deocam-' dată pe dibuite, bazându-ne pe noi înşine.

…anul 19..

Există încă multe elemente necesare pentru desăvârşirea procesului creator.

Astfel, de pildă : ținuta şi finisajul, farmecul şi atracția scenică, etică şi disciplina.

Le-am pomenit numai în treacăt, în cadrul studierii elementelor stării de spirit scenice, interioare '.

Să vorbim despre ținută şi finisaj.

Omul care trăieşte intens o dramă sufletească nu poate s-o povestească neîntrerupt, deoarece în asemenea momente lacrimile îl îneacă, glasul i se întretaie, emoția îi încurcă gândurile. Aspectul jalnic al acestui nefericit îi distrage pe ascultători şi-i împiedică să pătrundă în însăşi esența durerii. Dar timpul e cel mai bun tămăduitor, el alină tulburarea lăuntrică a omului şi-1 sileşte să privească mai liniştit evenimentele care au trecut. Despre trecut se vorbeşte curgător, fără grabă, cu,pătrundere. Atunci însuşi povestitorul rămâne ceva mai calm, iar de plâns, plâng ascultătorii.

Arta noastră ajunge la asemenea rezultate şi cere că artistul să sufere şi să plângă în timp ce-şi studiază rolul acasă şi la repetiții, dar când intră în scenă, să poată să povestească spectatorilor clar, cu pătrundere, cu adâncime, inteligibil şi frumos, cele trăite, folosindu-se de propriul lui sentiment, curățat de tot ce e de prisos, de tot ce e balast. Atunci spectatorul se va emoționa mai mult decât artistul, care-şi va păstra forțele ca să le îndrepte acolo unde are mai multă nevoie de ele pentru redarea „vieții spiritului omenesc" a rolului.

Închipuiți-vă o coală de hârtie albă complet acoperită de mâzgăleli, de liniuțe, de pete. Închipuiți-vă de asemenea că trebuie să schițați pe o asemenea coală un desen fin, un peisaj sau un portret. Va trebui în primul rând să curățați hârtia de liniuțele de prisos şi de petele care, dacă le veți lăsa acolo, vor denatura şi strica desenul. Dar şi mai bine ar fi să aveți o hârtie curată.

Acelaşi lucru se întâmpla şi în cazul nostru. Gesturile de prisos sunt un gunoi, o murdărie, sunt pete.

Jocul actorului încărcat de o mulțime de gesturi seamănă cu un desen făcut pe o coală de hârtie murdară şi de aceea, înainte de a se apuca de crearea exterioară a rolului, el trebuie să îndepărteze tot ce este de prisos pentru redarea fizică a vieții lui interioare şi a imaginii ei exterioare. Numai aşa va apărea preciziunea necesară în redarea exterioară. Mişcările nestăpânite, proprii artistului ca om, denaturează şi ele rolul şi fac ca jocul să fie neclar, inform, nestăpânit. Fiecare actor trebuie să-şi înfrâneze în-tr-atîta gesturile, încât să fie stăpân pe ele, nu stăpânit de ele.

Cât de des se întâmpla pe scenă că actorii să acopere cu o mulțime de gesturi nepotrivite, de prisos, acțiunile lor juste, bune, necesare rolului ! Adesea se întâmpla chiar ca un actor care are o mimică minunată să nu dea spectatorilor putința să-i privească fața, pentru că şi-o acoperă tot timpul cu gesturile mărunte ale mâinilor. Asemenea actori sunt propriii lor duşmani, deoarece împiedică pe alții să vadă ceea ce au ei mai izbutit.

Prisosul de gesturi e ca o apă care diluează un vin bun. Turnați în fundul unei cupe mări puțin vin bun, roşu, apoi turnați apă până sus şi veți avea un lichid un pic roz. Tot aşa se dizolvă acțiunile juste într-o mare de gesturi.

Eu afirm că gestul ca atare, adică mişcarea în sine, mişcare care nu

îndeplineşte nici un fel de acţiune a rolului, nu e necesară pe scenă, ţinând seama, bineînţeles, de rare excepţii, ca de pildă rolurile de caracter. Cu ajutorul gestului n-o să redai nici viaţă interioară a rolului, nici acţiunea principală. Ele au nevoie de mişcări care creează acţiunea fizică, care redau pe scenă viaţa interioară a rolului.

Gestul e necesar pe scenă pentru acei care vor să se înfrumuseţeze, să pozeze, să se arate pe sine spectatorilor.

Afară de gest, actorul mai are alte multe mişcări spontane, cu care încearcă să ajute momentele grele de trăire şi joc şi care provoacă pe de o parte c emoţie actoricească exterioară, iar pe de altă parte întruchiparea exterioară a unui sentiment inexistent la un actor-meşteşugar. Mişcările .acestuia sunt un fel de spasme, de sforţări, o încordare inutilă şi dăunătoare, care ajută numai la crearea emoţiei actoriceşti. Ele nu numai că împestriţează rolul, că strică ţinutei exterioare, dar împiedică trăirea, starea justă, firească a actorului pe scenă.

Aşa păcătuiesc mulţi dintre voi, şi mai mult decât oricine Viunţov. Cât e de plăcut să vezi pe scenă un artist lipsit de mişcări convulsive, spasmodice! Cât de clar se relevă desenul rolului printr-o stăpânită ţinută exterioară ! Comportarea personajului interpretat, neîmbîesită de gesturi actoriceşti de prisos, capătă o importanţă şi o reliefare incomparabil mai mare, pe când, dimpotrivă, această comportare se estompează şi se acoperă de elemente de prisos, care nu se referă la rol. dacă e încărcată cu multe gesturi.

Nu trebuie să uităm nici că mişcările de prisos iau foarte multă energie, pe care e mai bine s-o folosim şi s-o îndreptăm spre un lucru mai important pentru rol, adică spre trăire, spre relevarea temelor principale şi spre acţiunea principală a personajului interpretat.

Când veţi afla din experienţă ce înseamnă ţinuta despre care e vorba, veţi înţelege şi simţi că exprimarea exterioară a trăirilor interioare va deveni mai reliefată, mai expresivă, mai precisă, mai clară. În aceste condiţii, gesturile de prisos vor fi înlocuite cu intonaţia glasului, cu mimică, cu emiterea de raze, adică cu mijloace de comunicare mai deosebite, mult mai utile pentru redarea subtilităţilor sentimentului şi vieţii interioare. Stăpânirea gestului are o deosebită importanţă în domeniul caracteristicului. Ga să te desprinzi de tine însuţi şi să nu te repeţi exterior în fiecare rol nou, trebuie să te lipseşti de gesturi. Fiecare gest de prisos, propriu actorului în viaţa de toate zilele, îl îndepărtează de personajul interpretat şi-i aminteşte de el însuşi. Dacă nu e permis să te pierzi în viaţa interioară a rolului, atunci în viaţa exterioară trebuie să te închizi în acţiuni caracteristice pentru rol fără să te pierzi pe tine. Adesea se întâmpla ca actorul să găsească numai trei, patru gesturi caracteristice, tipice personajului interpretat. E nevoie de o economie foarte mare în mişcări ca să te mulţumeşti cu aceste gesturi în decursul întregii piese. Această sarcină e ajutată de ţinută. Dar dacă cele trei gesturi tipice se vor pierde printre sutele de gesturi de prisos ale actorului, atunci interpretul va îndepărta masca rolului şi va acoperi personajul interpretat cu propria lui personalitate. Asta se va repeta la fiecare rol din repertoriul său şi actorul va deveni •extrem de uniform şi plictisitor pe scenă, pentru că se va arăta în permanenţă pe el însuşi.

Afară de aceasta nu trebuie să uităm că mişcările caracteristice îl apropie pe artist de rol, în timp ce mişcările sale proprii îl îndepărtează de personajul interpretat, îl împing în cercul trăirilor şi sentimentelor sale personale, individuale. Şi asta nu e util pentru piesă şi rol.

Iar dacă aceleaşi gesturi caracteristice se repetă prea des în rol, atunci ele îşi pierd repede forţa şi plictisesc.

Cu cât creaţia se săvârşeşte cu mai mult control, cu cât actorul are o mai mare

stăpânire de sine, cu atât mai clar redă el conturul şi forma roiului, cu atât mai puternică e influența lui asupra spectatorilor, cu atât mai mare este succesul lui şi, prin el, al autorului, pentru că în arta noastră opera poetului se transmite masei prin succesul actorilor, al regizorului şi al tuturor creatorilor colectivi ai spectacolului.

Renumitul pictor Briillov, examinând în clasă, lucrările elevilor săi, a atins cu pensula una din pânzele neisprăvite şi tabloul a prins viață din-tr-o dată. Elevul a fost uimit că minunea s-a săvârşit prin faptul că profesorul „a atins abia un pic pânza cu pensulă".

Atunci Briiilov a declarat :

„Arta începe acolo unde e găsit picul".

Eu spun, după pildă renumitului pictor, că şi în profesiunea noastră e necesar unul sau câteva „picuri" de astea, pentru ca rolul să prindă viață, să se desăvârşească. Fără acest „pic", rolul nu va căpăta strălucire.

Câte roluri lipsite de acest „pic" vedem pe scenă ! Totul e bine, totul «e la locul lui, însă ceva, lucrul cel mai important, lipseşte. Vine un regizor talentat, spune numai un singur cuvânt, şi actorul se aprinde, iar rolul iui începe să. strălucească în toate culorile paletei.

În legătură cu asta, îmi aduc aminte de un dirijor de orchestră militară, care conducea orchestre întregi pe bulevard. La început, asculți, atras de sunete, dar peste cinci minute începi să urmăreşti cu câtă regularitate se mişcă în aer bagheta dirijorului şi cum sunt întoarse paginile albe ale partiturilor, cu sânge rece şi metodic, de cealaltă mână a maestrului. Nu e iui muzicant prost şi orchestra lui e bună şi cunoscută în oraş. Totuşi, muzica lui e proastă, inutilă, pentru că principalul - conținutul ei interior - nu e dezvăluit şi dăruit ascultătorului. Toate părțile componente ale operei interpretate parcă s-au lipit între ele. Seamănă una cu alta, iar ascultătorii ar vrea să desluşească, să înțeleagă şi să asculte până la capăt pe fiecare din ele, ar vrea să aibă, uite, acest „pic" care finisează fiecare bucată şi întreaga operă.

Şi pe scenele noastre există mulți actori care „conduc" cu o mişcare roluri şi prese întregi, ifără să aibă grijă de „picul" necesar care dă finisajul.

O dată cu amintirea dirijorului cu bagheta-conducătoare mi se năzare şi aceea a micului, dar mărețului Nikisch ', omul care ştia să rostească în sunete cuvinte elocvente.

El extrăgea din orchestră, cu vârful baghetei, un val întreg de sunete, din care crea mari tablouri muzicale.

Nu poți uita cum Nikisch, înainte de începutul execuției, îşi examină toți muzicanții, cum aştepta până când se făcea tăcere în sală, cum ridica bagheta şi concentra în vârful ei atenția întregii orchestre şi a tuturor auditorilor. Bagheta lui spunea în acea clipă :

„Atențiune ! Ascultați ! încep !"

Chiar şi în această clipă pregătitoare el avea imperceptibilul „pic"" care încheia atât de bine fiecare acțiune. Pentru Nikisch era prețioasă fiecare notă întreagă, fiecare doime, optime, şaisprezecime, fiecare punct, şt trioletele precise, matematice, şi becarele savuroase, şi disonanța tipică pentru armonie. Toate acestea erau servite de către dirijor cu un bun gust calm, fără frică de a le întinde. Nikisch nu scăpa nici un sunet fără-să-1 fi cântat până la capăt.

Scotea cu vârful baghetei lui tot ce se poate scoate dintr-un instrument şi din sufletul muzicanților. Şi cât de minunat lucra în acest timp mâna hâr stânga, atât de expresivă, care nivela şi tempera sau, dimpotrivă, îmbărbăta şi intensifică ! Ce ținută

ideală, ce precizie matematică avea ! Şi toate-acestea nu împiedicau, ci îi ajutau inspiraţia !

Avea aceleaşi calităţi în domeniul tempo-ului. Lento-ul lui nu era uniform, plictisitor, întins, un buhai umflat monoton, ca al acelui dirijor militar care scotea cu greu tempo-ul după metronom. Tempo-ul încet al lui Nikisch conţinea toate vitezele. El nu se grăbea niciodată şi nu încetinea nimic. Abia după ce totul era spus până la capăt, Nikisch grăbea sau, dimpotrivă,, încetinea tempo-ul exact atât cât să prindă ceea ce întârziase sau să revină la ceea ce înainte grăbise cu intenţie. Exprima frază muzicală într-un tempo nou. Iat-o ! nu vă grăbiţi ! Exprimaţi tot ce e ascuns în ea ! Acum se apropie de punctul culminant al frazei. Cine putea să prezică cum va înălţa Nikisch cupola - oare cu o nouă şi mai mare încetinire sau, dimpotrivă, cu o accelerare neaşteptată şi îndrăzneaţă, care ascute finalul ?

Poţi oare să înţelegi, să ghiceşti, să lauzi la mulţi dirijori toate subtilităţile pe care Nikisch ştia, cu o asemenea sensibilitate, nu numai să le aleagă din operă, ci să le pună în relief, să le explice ! Nikisch realiza orice pentru că în munca lui nu exista numai o excelentă ţinută, ci şi un strălucitor, ascuţit finisaj.

Demonstrarea contrariului e un bun mijloc de convingere. Mă folosesc de acest lucru în cazul de faţă, ca să vă fac să înţelegeţi şi să preţuiţi mai bine importanţa finisajului în arta noastră. Vă aduceţi aminte de actori precipitaţi ? Sunt mulţi, mai ales în teatrele de farsă, vodevil, operetă, unde trebuie cu orice preţ să înveseleşti, să stârneşti hazul, să fii însufleţit. Dar e greu să te înveseleşti când sufletul ţi-e mâhnit. De aceea ei recurg la procedee exterioare, formale. Cel mai uşor dintre ele este tempo-ritmul exterior. Actorii de acest gen îndrugă cuvintele rolului şi dau drumul acţiunii cu o iuţeală de necrezut. Totul se contopeşte într-un întreg haotic, în care spectatorul nu se mai poate descurca.

Una din minunatele particularităţi ale marilor actori care au atins treptele cele mai înalte ale artei şi ale tehnicii constă într-un joc de ţinută şi finisaj. Când urmăreşti desfăşurarea şi creşterea rolului lor în faţa spectatorilor, simţi că asişti la actul făcător de minuni al însufleţirii scenice, al învierii unei măreţe creaţii de artă.

Creaţiile geniilor scenice, ca a lui Salvini-senior de pildă, sunt adevărate monumente de bronz. Aceşti artişti mari îşi modelează rolul în faţa spectatorilor bucată cu bucată, de la un act la altul, treptat, calm şi sigur. Adunate laolaltă, ele formează un monument nemuritor al pasiunilor omeneşti : gelozia, dragostea, groaza, ipocrizia, ura. Artistul creează din propriul său trup ceea ce toarnă sculptorul din bronz. Şi unul şi celălalt îşi întruchipează gândul care părea înainte destrămat, greu de prins şi ceţos. Creaţia scenică a artistului de geniu este o lege nestrămutată, un monument care se păstrează veacuri întregi.

…anul 19..

- Trec la farmecul şi atracţia scenică.

Cunoaşteţi acel soi de actori care e destul să apară pe scenă şi sunt iubiţi de spectatori. Pentru ce ? Pentru frumuseţea lor ? Dar foarte adesea nu sunt frumoşi. Pentru glasul lor ? Şi el le lipseşte uneori. Pentru talent ? El nu merită totdeauna admiraţie. Atunci pentru ce ? Pentru acea însuşire imperceptibilă pe care o numim în limbajul comun „vino-ncoa". Pentru acea atracţie inexplicabilă a întregii lor făpturi, ale cărei lipsuri se transformă în merite şi sunt copiate de către admiratori şi imitatori. Unor asemenea actori li se îngăduie totul, chiar şi un joc prost. Numai să iasă cât mai des pe scenă şi să rămână acolo cât mai mult, pentru că publicul să-şi vadă favoritul !

Adesea, chiar cei mai fierbinți admiratori ai acestor actori, când îi întâlnesc în viață, spun cu dezamăgire : „Vai ! Cât e de neinteresant în. viața !" Dar rampa parcă le scoate la lumină nişte merite care te câştiga irezistibil. Nu degeaba această însuşire se numeşte „scenică" şi nu un farmec obişnuit, de toate zilele. E un mare noroc s-o aibă cineva, pentru că îi asigură dinainte succesul la public, ajută actorului să-şi înfăptuiască gândurile creatoare, care îi înfrumusețează rolul şi arta. Dar cât de însemnat lucru e ca actorul să se folosească cu prudență, cu pricepere şi cu modestie de darul său natural !

Dacă el n-o va înțelege, va fi o nenorocire. Actorul va începe să-şi exploateze, să-şi speculeze atracția. Acest fel de actori au fost botezați în culise „cocote". îşi vând farmecele ca femeile uşoare. Le arată când ies pe scenă pentru profitul şi succesul lor şi nu se folosesc de farmecul lor pentru personajul pe care-1 creează.

E o greşeală primejdioasă. Cunoaştem destule cazuri în care farmecul natural scenic a fost pricina pieirii actorului, a cărui întreagă grijă •şi tehnică se reducea în ultimă insjtanță la o autoarătare.

Ca o pedeapsă pentru asta şi pentru nepriceperea de a se folosi de darurile firii, aceasta din urmă se răzbună crunt pe actor, pentru că auto-admirarea şi autoarătarea deformează şi nimicesc farmecul. Actorul devine o victimă a propriului său dar natural, minunat.

O altă primejdie a farmecului scenic constă în faptul că actorii înzestrați cu el de natură devin monotoni, se expun întotdeauna pe ei înşişi. Dacă însă ei se ascund îndărătul personajului, atunci aud exclamațiile admiratoarelor lor : „Vai, ce urâcios e ! De ce s-a urâțit aşa !" Frica de a nu fi pe placul admiratoarelor îl face pe actor să se agațe cât mai repede, de cum intră în scenă, de însuşirea lui naturală ca de o salvatoare •şi să aibă grijă ca ea să se străvadă prin grima şi costumul rolului, care, foarte des, nu are nevoie de însuşirile individuale ale actorului.

Dar există actori care au alt gen de farmec scenic. Ei, dimpotrivă, tiu trebuie să se arate pe ei înşişi şi sub aspectul lor natural, pentru că nu numai că sunt lipsiți de farmec personal, dar se remarcă chiar printr-o lipsjă desăvârşită de atracție scenică. E de ajuns însă ca unul dintre aceşti actori să-şi pună o perucă, o barbă, să-şi facă un machiaj care să ascundă complet personalitatea lui omenească, ca să capete farmec scenic.

El, ca om, nu e atrăgător, dar atrage prin farmecul lui artistic, creator. Chiar în creația lui se ascunde un fel de atracție, de finețe, de grație, şi poate de îndrăzneală, de frumusețe, chiar de temeritate, de dibăcie, care te încântă.

Am să spun câteva cuvinte despre actorii săraci, lipsiți şi de unul şi •de celălalt gen de farmec scenic. Caracterul lor ascunde ceva care te îndepărtează de ei. Există cazuri în care aceşti oameni cuceresc în viață. „Ce drăguț e", spune lumea despre el când îl vede afară din scenă. „Atunci de ce e atât de antipatic pe scenă ?" adaugă aceeaşi oameni cu nedumerire. Aceşti actori sunt adesea mult mai pricepuți, mai înzestrați, mai cinstiți în artă şi creația lor, decât acei care sunt înzestrați cu un farmec scenic neîntrecut, cărora li se iartă totul, şi totuşi...

Trebuie să te uiți cu atenție la aceşti actori nedreptățiți de natură şi să te obişnuieşti cu ei: abia după aceea izbuteşti să le cunoşti adevăratele merite artisitice. Câteodată îți trebuie mult timp ca să te obişnuieşti cu ei şi abia târziu le recunoşti talentul.

Se naşte deci întrebarea : nu există oare mijloace ca pe de o parte să-ți formezi, măcar într-o anumită măsură, acel farmec scenic care nu ți-a fost dat de natură, iar pe de altă parte, să lupți împotriva unor însuşiri respingătoare, dacă eşti nedreptățit de soartă ?

Se poate, dar numai într-o anumită măsură. Şi nu atât în sensul formării

farmecului, cât în sensul corectării cusururilor care resping. Fireşte că în primul rând trebuie să le înțelegi. Actorul însuşi trebuie să le simtă şi apoi, cunoscându-le, să se învețe să lupte împotriva lor. Nu e lucru uşor. Pentru dezrădăcinarea însuşirilor naturale şi deprinderilor din viață e nevoie de un puternic spirit de observație, de cunoaşterea propriei tale ființe, de o nesfârşită răbdare şi de o muncă sistematică.

Cât despre câştigarea acelui lucru neînțeles, care atrage publicul, aceasta este şi mai greu şi poate chiar imposibil.

Un sprijin însemnat în acest sens e obişnuința. Spectatorul poate să se obişnuiască cu lipsurile actorului care începe să-1 atragă, pentru că» datorită obişnuinței, încetează să mai vadă ceea ce îl izbea înainte.

Farmecul scenic se poate crea într-o oarecare măsură prin procedee nobile de joc, printr-o şcoală bună, calități care prezintă o atracție scenică prin ele însele.

Auzim adesea următoarea expresie : „Cum s-a mai dezvoltat că joc cutare actor! De nerecunoscut! Şi cât era de neplăcut înainte !"

La asta s-ar putea răspunde:

„S-a schimbat prin muncă şi prin cunoaşterea artei lui".

Arta înfrumusețează, înaltă. Şi ceea ce e frumos şi nobil e şi atrăgător.

…anul 19..

A venit timpul să vă vorbesc despre încă un element, sau, mai bine zis, despre condițiile stării de spirit scenice. Ea e zămislită de atmosfera care-l înconjoară pe actor nu numai pe scenă, dar şi în sala de spectacol, este etica artistică, disciplina artistică şi simțământul colectiv în munca noastră scenică.

Toate astea laolaltă creează vigoarea artistică, pregătirea pentru o acțiune comună. Această stare este binefăcătoare pentru creație. Nu pot să-i găsesc un nume.

Nu poate fi numită starea de spirit scenică, deoarece e numai una din părțile ei componente.

Ea pregăteşte starea de spirit scenică şi contribuie la crearea ei.

Am să o denumesc etica artistică. Ea joacă unul din rolurile principale în crearea acestei stări antecreatoare.

Etica artistică şi starea creată de ea sunt foarte importante şi necesare în profesiunea noastră, datorită particularităților ei.

Scriitorul, compozitorul, pictorul, sculptorul nu sunt legați de timp. Ei pot să lucreze când le vine la îndemână. Ei dispun de timpul lor.

Dar cu artistul de teatru lucrurile nu stau tot aşa. El trebuie să fie gata, să creeze în timpul fixat pe afiş. Cum să-ți porunceşti să te inspiri într-un anumit timp ? Nu e atât de simplu.

Ordinea, disciplină, etica etc. nu ne sunt necesare numai pentru rîn-duirea propriei noastre vieți, cât mai ales pentru scopurile artistice ale artei şi creației noastre.

Prima condiție pentru provocarea stării antecreatoare este îndeplinirea devizei : „Iubeşte arta în tine, nu pe tine în artă". De aceea, în primul rând, aveți grijă că arta voastră să se simtă bine în teatrul vostru.

Cariera artistică - a continuat Torțov - este minunată pentru cei care sunt legați de ea şi care o vor înțelege just.

2 Şi dacă n-o vor înțelege ? a întrebat cineva.

3 Atunci e rău, ea va schilodi omul. Dacă teatrul nu înnobilează omul, nu-1 face mai bun, atunci omul să fugă de teatru, a spus Arkadie Nikolaevici.

- De ce ? am întrebat noi.

- Pentru că în teatru sunt mulți bacili feluriți, şi buni, şi foarte răi. Primii, cei buni, vor dezvolta în voie pasiunea pentru frumos, pentru su blim, pentru gânduri şi sentimente mari. Veți cunoaşte genii ca Shakes-pieare, Puşkin, Gogol, Moliere. Ei toți trăiesc alături de noi prin crea țiile şi tradițiile'lor. Veți întâlni în teatru şi scriitori contemporani, şi re prezentanți din toate domeniile artei, ştiinței, vieții publice, gândirii po litice.

Aceşti oameni aleşi, tovărăşia lor, vă va învăța să înțelegeți arta, să cunoaşteți esența ei. E lucrul cel mai însemnat, în el stă farmecul principal.

4 În ce anume ? nu m-am putut abține de a întreba.

5 În cunoaştere, în muncă, în studierea artei, a bazelor ei, a metodelor de creație, a tehnicii ei, a explicat Arkadie Nikolaevici.

Dar chinurile şi bucuriile creației pe care le trăim în colectiv ! Dar bucuria realizărilor creatoare, care înnoiesc şi înaripează ! Chiar îndoielile şi insuccesele - câtă forță stimulatoare a unei noi lupte, munci şi cunoaşteri creatoare au ele !

Dar satisfacția estetică, care niciodată nu e definitivă, care numai atâta şi stimulează o nouă energie constructivă ! Cîtă viață este în toate acestea !

- Dar în succes ? am întrebat eu cu timiditate.

- Succesul e numai înveselitor, efemer, trecător, a spus Torțov. Numai minuțioasa cunoaştere a tuturor subtilităților şi tainelor creației îți trezeşte o pasiune adevărată.

Dar există în teatru şi bacili primejdioşi, distrugători, care descompun.

Nu e de mirare! Prea multe ispite există în profesiunea noastră !

Actorul apare zilnic, de la cutare la cutare oră, în fața a mii de oameni, în cadrul festiv al spectacolului, pe fondul decorurilor de efect, în rochii şi costume bogate. Rostim minunate cuvinte scrise de autori geniali, facem gesturi statuare, încîntăm cu plastica noastră, orbim cu frumusețea, lucruri care în majoritatea cazurilor se obțin cu mijloace artificiale. Obişnuința de a fi întotdeauna în fața oamenilor, de a ne arată, de a străluci, de a fi ovaționați, de a primi daruri, laude, de a citi cronici elogioase etc, etc. - toate acestea sunt o mare ispită, care ne învață să fim adulați, care ne răsfață.

Aşa apare necesitatea de a ne gâdila necontenit micul nostru amor-pro-priu actoricesc.

Să trăieşti şi să te mulțumeşti numai cu aceste interese actoriceşti înseamnă să decazi, să te ticăloşeşti. Un om serios nu poate să fie încântat multă vreme de o asemenea viață. În schimb pe oamenii superficiali ea îi subjugă, îi perverteşte şi-i distruge. Iată de ce în profesiunea noastră, mai mult decât în oricare alta, trebuie să ştii să fii necontenit stăpân pe tine. Actorul are nevoie de o disciplină militară.

Păziți teatrul vostru „de toate cele necurate" şi condițiile favorabile pentru creație se vor ivi de la sine. Țineți minte sfatul meu practic : în teatru nu puteți intra cu noroi pe picioaire. Curățați-vă afară de praf şi noroi. Lăsați la intrare, o dată cu galoşii, orice griji mărunte, orice bârfeli şi neplăceri, care strică viața şi distrag atenția de la artă.

- Dar binevoiți să vedeți că un asemenea teatru, ştiți, nu există pe lume, a observat Govorkov.

- Da, din păcate ai dreptate, a încuviințat Torțov. Oamenii sunt în-tr-atît de proşti şi de lipsiți de voință, încât preferă să aducă în locul rezervat pentru creație şi artă, toate bârfelile, ciorovăielile şi intrigile cotidiene. Ei nu pot lăsa dincolo de pragul teatrului tot ce e urât şi vin să arunce acest urât în locul curat. E de neînțeles !

Fiți deci voi aoeia care vor găsi adevărata şi înălțătoarea menire a teatrului şi a

artei lui. Învățați-vă de la primii paşi în slujba lui să veniți în el curați.

Celebrii noştri înaintaşi, marii actori ai teatrului rus, spuneau :

Un adevărat preot-slujitor, cât timp se găseşte în templu, simte rra fiece clipă prezența altarului. Tot aşa şi un adevărat artist trebuie să simtă permanent în teatru apropierea scenei. Cel ce nu e în stare de asta, nu va fi niciodată un adevărat artist.

…anul 19..

- Închipuiți-vă - a început astăzi Arkadie Nikolaevici - că v-ați trezit de dimineață şi stați culcați într-o stare de toropeală, cu trupul amorțit ; n-aveți poftă să vă mişcați, n-aveți poftă să vă sculați, sunteți prinşi de o uşoară mahmureală de dimineață. Dar vă biruiți, faceți gimnatiscă; vă încălziți, vă înviorați, nu numai muşchii trupului, dar şi ai feței. Vă faceți sângele să circule bine în toate mădularele, în fiecare deget al mîinilor şi picioarelor, în toți muşchii, din cap până-n tălpi.

După ce v-ați pus la punct trupul, vă apucați de glas şi începeți să-f încercați. Sunetul găseşte un sprijin puternic, devine plin, dens, metalic, se aşază în fața măştii şi de acolo zboară liber, umplând toată încăperea. Rezonatorii răsună minunat, acustica încăperii vă întoarce sonor sunetul, parcă pentru a vă îmbărbăta şi mai mult, pentru a vă trezi energia, viața şi activitatea.

Dicțiunea clară, fraza precisă, vorbirea colorată caută idei pentru a le cizela, a le face mai reliefate şi mai puternice.

Iar intonațiile neaşteptate care sunt cerute dinăuntru sunt gata să ascută vorbirea.

Apoi intrați în valurile ritmului şi vă legănați în ele, în cele mai variate tempouri.

În întregul vostru organism se creează ordine, disciplină, grație şS armonie.

Totul se aşază la locul lui şi capătă însemnătatea cerută de natură.

Acum toate părțile aparatului vostru fizic de întruchipare au devenit mlădioase, perceptibile, expresive, sensibile, treze, sprintene, ca o maşină bine unsă şi pusă la punct, în care toate rotițele şi axele lucrează într-o deplină concordanță unele cu altele. Ți-e greu să stai pe loc, îți vine să te mişti, să acționezi, să execuți poruncile lăuntrice, să exprimi viața.

Simți în tot trupul un imbold febril spre acțiune. Te simți ca o maşină cu aburi sub plină presiune. Nu ştii, asemeni unui copil, ce să facfcu prisosul de energie şi de aceea eşti gata s-o cheltuieşti pe degeaba:,, pe ce s-o» nimeri.

Ai nevoie de o temă, de o poruncă interioară, de material spiritual, de „viața spiritului omenesc" pentru întrunchiparea ei. Dacă se vor ivi, atunci întregul organism fizic se va arunca asupra lor cu o patimă şi o energie nu mai puțin puternice decât ale copiilor.

Artistul, eind se află pe scenă, trebuie să se deprindă să provoace în el o asemenea stare fizică, punând în ordine, trezind şi îmboldind la acțiune toate părțile componente ale aparatului său trupesc de întruchipare.

Vom numi această stare în limbajul nostru starea de spirit scenică exterioară.

Ca şi starea de spirit scenică lăuntrică, ea se formează din părți componente, din „elementele" fixate de 'Ivan Platonovici pe partea dreaptă a peretelui.

Aparatul de întruchipare nu trebuie să fie numai excelent format, dar şi supus orbeşte poruncilor lăuntrice ale voinței. Legătura lui cu ceea ce se află înăuntrul nostru şi acțiunea lor reciprocă trebuie să fie aduse până la reflexe imediate, inconştiente,

instinctive.

După ce cei trei muzicanți ai noştri - intelectul, voința şi sentimentul - se vor aşeza la locurile lor şi vor face să răsune amândouă instrumentele, cel din dreapta şi cel din stânga, starea de spirit scenică interioară şi exterioară vor acționa oa rezonatorii care adună în ei glasurile elementelor disparate.

Ne rămâne deci să unim ambii rezonatori într-unui singur.

Atunci se va naşte acea stare pe care o numim în limbajul nostru starea de spirit scenică generală.

Aşa cum se vede pe schemă, ea reuneşte starea de spirit interioară cu cea exterioară.

Orice sentiment, stare de spirit, trăire, care se creează înăuntru se oglindeşte prin ajutorul stării de spirit scenice generale în mod reflex în afară.

Când se află într-o asemenea stare, artistul răspunde uşor la toate temele pe care i le pune piesa, poetul, regizorul, în sfârşit, el însuşi. Toate elementele spirituale şi fizice ale stării lui de spirit sunt treze şi răspund numaidecât la chemare. Poate cânta pe ele ca pe nişte clape, sau pe nişte coarde. Când una dintre ele slăbeşte, sună alarma şi iarăşi se pune totul la punct.

Cu cât reflexul din interior spre exterior e mai nemijlocit, mai viu, mai precis, cu atât spectatorul va simți mai bine, mai larg, mai plin viața spiritului omenesc a rolului, care se creează pe scenă şi pentru care e scrisă piesa şi există teatru.

Orice ar face artistul în cadrul procesului de creație, el trebuie să se găsească în această stare psihică şi fizică „generală". Actorul, fie că citeşte piesa şi rolul pentru prima sau pentru a suta oară, fie că învață sau repetă textul, fie că se apucă de muncă de acasă sau de repetiții, fie că dibuie materialul spiritual sau fizic pentru rol, fie că se gândeşte la imaginea lui interioară sau exterioară, la pasiunile, simțămintele, imboldurile şi acțiunile lui, la aspectul general exterior, la costum şi grimă - trebuie neapărat, la cel mai mic contact cu rolul, să se afle în starea de spirit scenică interioară şi exterioară, adică în starea de spirit scenică generală.

Fără ele nu se poate apropia de rol. Pe scenă el trebuie să devină pentru fiecare dintre noi, o dată şi pentru totdeauna, a doua natură a noastră, normală, firească, organică.

Cu lecția de astăzi încheiem studierea fugitivă a muncii cu sine însuşi.

Cu asta se isprăveşte şi al doilea an al cursului nostru şcolar.

Acum, după ce vă veți însuşi şi vă veți putea crea starea de spirit scenică generală, vom putea trece în anul viitor la partea a doua a programului - la munca de pregătire a rolului.

Cunoştințele pe care le-ați căpătat în doi ani de zile se îngrămădesc, se frământă în cap şi în inimă. Vă e greu să le cuprindeți, să puneți la locul lui fiecare din elementele pe care le scoateți din voi şi le cercetați în parte.

Totuşi, ceea ce s-a studiat atât de amănunțit în decursul celor doi ani reprezintă starea omenească cea mai simplă, cea mai firească pe care o cunoaştem bine în realitate. În viață, când trăim anumite sentimente, starea pe care o numim pe scenă starea de spirit scenică generală se creează de la sine, firesc.

Şi în viață ea se formează din aceleaşi elemente pe care le căutăm în noi, când ieşim în fața rampei. Nici în viață nu poți să te dăruieşti trăirii vieții tale lăuntrice fără o asemenea stare, şi nici nu poți s-o exprimi exterior în cadrul relațiilor sociale.

Spre uimirea noastră, ceea ce ne e atât de bine cunoscut, ceea ce în viața adevărată vine firesc, de la sine, dispare fără urmă sau se deformează de îndată ce

artistul intră în scenă. E nevoie de o muncă intensă, de studiu, de obişnuinţă şi tehnică, ca să aduci pe scenă ceea ce e atât de normal în viaţă pentru fiecare om. E nevoie de neobosite şi sistematice exerciţii, antrenamente, educare, răbdare, timp şi credinţă şi spre ele vă îndemn eu acum. Cuvintele „obişnuinţa e a doua natură" în nici un domeniu nu sunt atât de aplicabile ca în profesiunea noastră.

Avem atâta nevoie de deprindere, încât vă rog, pentru o consacrare definitivă, să o întăriţi cu steguleţe speciale purtmd inscripţiile : „Obişnuinţă" şi „Deprindere", atât interioară, cât şi exterioară. Atârnaţi-le pe acest perete, acolo unde se afişează alte elemente ale stării de spirit scenice.

Starea de spirit scenică generală, alcătuită din elemente separate, devine cea mai simplă stare omenească, cea mai normală. în împărăţia moartă a decorurilor de pânză, a culiselor, a vopselelor, a cleiului, cartonului şi butaforiei, starea de spirit scenică ne vorbeşte despre o viaţă adevărată, omenească, despre adevăr.

Cu asta încheiem examinarea bazelor muncii actorului cu sine însuşi, prezentate atât de instructiv de schema noastră.

Când veţi încheia cursul, adică după ce veţi parcurge iot programul, inclusiv munca de pregătire a rolului atunci vom atârna în această sală steguleţe până la tavan.

6 Dar nu ne-aţi spus nimic despre afişul imens, fără inscripţie, care atârnă lângă tavan, am cutezat eu.

7 O ! Aceasta e cel mai important, cel mai înălţător, de dragul căruia ne batem capul şi cu adevărul fizic, şi cu toate părţile componente, ultrareale şi ultranaturale ale naturii.

8 lertaţi-mă, vă rog, dar atunci de ce, vedeţi dumneavoastră, să ttS batem capul cu toate aceste lucruri neînsemnate, când esenţialul nu este cuprins în ele, ci în ceva înălţător ? a întrebat Govorkov.

9 Pentru că nu veţi putea dintr-o dată să atingeţi plafonul, a răspuns Torţov. Pentru asta e nevoie de trepte, de o scară. Numai urcând treptele poţi ajunge sus. Eu vă dau aceste trepte.

Uite, toate aceste steaguri care ilustrează tot ce am studiat noi sunt numai treptele pregătitoare pentru lucrul cel mai important, cel mai înălţător, care există în artă : domeniul subconştientului. Dar înainte de a ajunge la sublim, trebuie să înveţi să trăieşti just o viaţă omenească simplă.

încheind lecţia, Arkadie Nikolaevici şi-a luat rămas bun dând mâna cu noi toţi, dar când era gata să plece, uşa dinspre sala de spectacol s-a deschis şi Ivan Platonovici a intrat cu un mers triumfător. Ţinea în fiecare mână câte o fâşie lungă, îngustă, pentru a prezenta cele două elemente noi : obişnuinţa şi deprinderi interioare şi exterioare, despre care ne vorbise chiar atunci Torţov.

…anul 19..

- Voi deveniţi acum, într-o oarecare măsură, specialişti - a început astăzi Arkadie Nikolaevici - şi asta îmi dă posibilitatea să vorbesc cu voi despre lucrul cel mai important, despre lucrul principal, despre subtilităţile naturii noastre creatoare şi ale muncii ei pe scenă.

Ce-am făcut noi până acum ? Am să vă răspund cu un exemplu plastic.

Ca să faci o supă bună, tare, trebuie să pregăteşti carne, fel de fel de zarzavaturi, să torni apă, să pui oala pe plită şi să laşi totul să fiarbă bine, să lase zeamă, pentru că altfel nu iese o supă.

Dar nu poţi pregăti carnea, zarzavaturile, apa, să pui oala pe plită şi să nu faci

focul. Dacă nu-1 faci, va trebui să mănânci crud tot ce ai pregătit : carnea separat, zarzavaturile la fel, şi să bei apa separat.

Supratemă şi acţiunea principală sunt focul care transformă toate acestea în mâncare.

În viaţă, natura noastră creatoare este unitară, părţile ei nu pot trăi fiecare separat una de alta, de la sine şi pentru sine. Dar pe scenă, în

domeniul vieţii rolului, ele se destramă extrem de uşor şi se unesc foarte greu. Dacă e aşa, atunci ne revine sarcina să strângem laolaltă toate părţile naturii creatoare pe care le-am examinat în vederea acţiunii lor comune.

Tocmai asta e munca foarte importantă pe care o avem de făcut în-cepînd din anul viitor.

„Elementele" separate, pregătite în cursul anterior, trebuie să fie pătrunse de la un capăt la altul de acţiunea principală şi îndreptate către un singur scop comun, adică către supratemă. Aşa se petrece şi în viaţa reală, cu toate că noi nu observăm nici elementele separate, nici acţiunea principală, nici supratemă.

Cum se desfăşoară atunci pe scenă acest proces de o importanţă primordială ?

Ne-am înţeles să denumim „elemente", pe de o parte însuşirile, capacităţile, talentele şi calităţile naturale, pe care Ie-a zămislit în noi însăşi natura, iar pe de altă parte, procedeele de tehnică artistică pe care ni le-am însuşit.

Voi ştiţi că prin cuvântul „supratemă" noi înţelegem esenţă, sîmbu-rele din care s-a creat şi a crescut opera. Ştiţi de asemenea că „acţiunea principală" se formează din bucăţi separate, mici ale vieţii artistului-rol pe scenă.

Insuşiţi-vă cât puteţi mai adânc, mai puternic şi mai trainic acţiunea principală a rolului, a piesei sau a studiului (dacă ultimul are un conţinut care îngăduie să se vorbească de un scop creator mare, atotcuprinzător), înşiraţi pe ea, cum aţi face cu un ac cu aţă, toate elementele prelucrate ale sufletului vostru, fragmentele şi temele pregătite ale partiturii interioare a rolului şi îndreptaţi-le către supratemă operei pe care o interpretaţi.

Vă veţi însuşi mai târziu, când veţi lucra rolul, procesul acesta şi procedeele practice de realizare a lui, dar ca să le cunoaşteţi de pe acum, Ivan Platonovici a încercat să înfăţişeze tot ce v-am spus eu acum într-un tablou sinoptic instructiv.

Arkadie Nikolaevici a cerut să se lase cortina. Când ea s-a ridicat din nou, am văzut o coală mare de hârtie cu o schiţă în culori, prinsă de o tablă neagră, pusă în mijlocul salonului Maloletkovei. Schiţa ne amintea de o schemă pe care o cunoşteam, dar apăruseră pe ea modificări importante.

- Cum se desfăşoară deci acest proces pe scenă ? Din ce sursă izvorăsc acţiunea principală şi linia imboldurilor motoarelor vieţii psihice ? Cum străbat ele prin toate elementele noastre ? E mai uşor să explici toate acestea printr-un desen grafic, decât prin cuvinte. Recurgem deci la ajutorul lui. fn primul rând - a explicat Arkadie Nikolaevici - urmăriţi

SUPRATEMĂ IU PROPUSĂ

«■?-

- 17 STAREA

DE SPIRIT

STAREA DE SPIRIT

INTERIOARĂ SCE

mişcarea şi dezvoltarea liniei capre indică tendința intelectului, voinței şi sentimentului /...nr. 9 şi nr. 10/. Motoarele vieții psihice atrase de o piesă nouă şi de un rol nou, de o temă nouă creatoare /care le străbate ca o săgeată prin inimă/, se grăbesc să-şi împărtăşească impresiile şi să atragă în muncă atât aparatele creatoare sufleteşti (stînga), cât şi pe cele fizice (dreapta).

În ambele figuri ale schiței /nr. 11 şi nr. 12/, colorate cu cele mai variate tonuri', sunt cuprinse diferitele noastre capacități, talente, însuşiri, calități naturale, deprinderi psihotehnice şi altele : imaginația, atenția, sentimentul adevărului, momentele credinței, comunicarea, adaptarea, logica şi consecvență precum şi alte „elemente". Aici însă. în urma intelectului, voinței şi sentimentului, au pătruns „elementele" rolului, aduse de către motoarele vieții psihice din opera poetului, emoționate şi pline de admirație față de tema creatoare XXI.

O dată ce ele au pătruns în sufletul şi în trupul artistului, unele „elemente" ale rolului găsesc o legătură comună, de rudenie, o simpatie reciprocă-, o asemănare şi o apropiere în virtutea unei analogii sau a unei contopiri cu cele ale viitorului interpret.

„Elementele" artistului şi ale personajului interpretat de el se leagă parțial său integral unul de altul, renasc treptat unul în altul şi, în noua lor calitate, încetează de a mai fi pur şi simplu liniile artistului însuşi sau ale rolului lui, ci se transformă în linia tendinței artistului-rol /nr. 13 şi nr. 14/.

Aşa cum la galvanoplastie, unde înăuntrul băii cu soluție de aur se unesc două curente electrice, tot aşa şi în sufletul artistului se întâlneşte un fel de „anod", adică „elementele" sufletului rolului care este creat, cu un „catod", adică cu elementele sufletului artistului care creează. Elementele rolului se contopesc cu sufletul artistului care creează, tot aşa cum aurul se depune pe firul metalic.

Ivan Platonovici încearcă să redea în schiță tocmai acest proces. Acolo liniile tendinței intelectului, voinței şi sentimentului, atrăgând după ele „elementele", se colorează treptat cu tonurile culorilor lor şi, de altfel, te izbeşte faptul că ele devin mai dense şi mai puțin haotice.

Astfel, de pildă, linia tendinței motoarelor vieții psihice, trecând prin-tr-o serie de născociri ale imaginației, le atrage după sine, se saturează de ele şi se colorează în culoarea care corespunde acestor elemente /vezi nr. 11, litera „a"/. În aceste condiții se creează un şir neîntrerupt, o linie compactă, continuă de situații propuse, atât a celor luate din piesă, cât şi a celor create de imaginația artistului ; tot aşa liniile tendinței care atrage după sine o serie de obiecte ale atenției sau ale logicii şi consecvenței, sau ale momentelor adevărului, credinței, comunicării, adaptării, acțiunii interioare etc, etc, se colorează cu tonurile lor /vezi literele „a", „b", „c", „d" etc./.

Toate aceste şiruri organizate, de diferite culori, ale variatelor „elemente" tind la lupta creatoare sub conducerea intelectului, voinței şi sentimentului. Rândurile se strâng tot mai mult în raport cu imboldul pe care îl primesc /vezi nr. 13 şi nr. 14/ şi, în sîîrşit, se adună într-un front de luptă, comun, într-un nod de creație general /vezi nr. 15 şi nr. 16/, care determină stările lăuntrice şi exterioare pe care le cunoaştem.

În felul acesta, năzuințele creatoare interioare care decurg din sufletul omului-artisl, trecând prin toate „elementele" omutui-rol. se contopesc cu el, se împletesc într-un tot general, aşa cum firele formează o frânghie, şi tind împreună către supratemă, creând pe scenă starea de spirit generală a acelei ființe noi, pe care am botezat-o „artistul-rol" /nr. 17/.

Uite, asta e starea de spirit cu care trebuie să intrăm pe scenă, ca să jucăm orice rol.

- Ce stare complicată ! am observat eu.

10 Dar starea de spirit în care te găseşti acum, în viaţa de toate zilele, în timp ce spui aceste cuvinte, e complicată ? a întrebat Arkadie Ni-kolaevici.

11 E normală, am răspuns eu.

12 Şi „starea de spirit scenică" e aproape tot atât de normală. Acolo fiecare element se formează la început separat, iar pe urmă $e unesc toate împreună, formând starea de spirit care ne e necesară.

Atunci când ea nu poate fi creată dintr-o dată, trebuie să adunăm rând pe rând toate elementele laolaltă. În viaţa reală, starea de spirit justă este creată în chip firesc, dar pe scenă ea este provocată prin mijloacele artei, prin psihotehnică ei. Psihotehnică noastră, căreia vă trebui să-i mai sacri[1] ficăm mult timp de muncă, constă în primul rând în a-1 ajuta pe actor să aducă pe scenă ceea ce e normal şi firesc în viaţa reală, ceea ce constituie natura noastră organică. Aceasta este cea mai grea şi mai importantă sarcină în profesiunea noastră.

Ceea ce vă mai rămâne de făcut este ca, în cursul unei perioade înde» lungate de timp, să vă însuşiţi treptat starea de spirit scenică, până când ea va deveni normală* firească, unica posibilă pe scenă, în momentul creaţiei.

După ce veţi stăpâni o astfel de stare de spirit, veţi putea trece la studierea muncii de pregătire a rolului şi a psihotehnicii acestui mare şi complicat proces.

Acest program vi se pregăteşte pentru viitorul an şcolar.

X
DISCUŢII DE ÎNCHEIERE

Cursul de studiere a muncii actorului cu sine însuşi se apropia de sfîr-şit, dar noi simţeam că suntem încă departe de a stăpâni în practică ceea ce ni se dezvăluise în teorie, simţeam că n-am învăţat să ne folosim practic de „sistem". Ca răspuns la îndoielile pe care i le-am mărturisit, Arka^ die Nikolaevici ne-a răspuns:

- Ne-am obişnuit să denumim studiul nostru „sistemul lui Stanis* lavski". Acest lucru nu e just. Toată forţa acestei metode constă în faptul că nimeni nu a născocit-o, n-a inventat-o. Sistemul aparţine naturii noastre organice, atât celei spirituale, cât şi celei fizice. Legile artei se bazează pe legile naturii. Naşterea unui copil, creşterea unui copac, naşterea unei imagini sunt fenomene de acelaşi ordin. Grija întregii mele vieţi a fost să mă apropii cât am putut mai mult de natura creaţiei.

Nu se poate născoci nici un fel de „sistem". Noi ne-am născut cu sistemul înăuntrul nostru, cu o capacitate iniţială de creaţie.

Această capacitate este o necesitate a noastră firească şi, uite, s-ar părea că n-ar trebui să creăm decât după sistem !

Dar, spre mirarea noastră, intrând în scenă, pierdem ceea ce ne-a fost dat de natură şi, în loc să creăm firesc, începem să afectăm, să simulăm, să jucăm superficial şi să reprezentăm. Ce ne împinge la asta ? Condiţiile creaţiei în public. Constrângerea, convenţionalul, neadevărul, ascunse în reprezentarea teatrală, în arhitectura teatrului, în acţiunile şi cuvintele străine care ne-au fost date de către poet, în punerea în scenă a regizorului, în decorurile şi costumele pictorilor, în trac, în teamă de mulţime, în gustul prost, în tradiţiile false care ne urâţesc natura, care îl împing pe actor la autoarătare, la reprezentare. Curentul nostru - „arta trăirii" - protestează din toate puterile împotriva unui asemenea principiu. Noi, dimpotrivă, afirmăm că bunul principal în orice creaţie este „viaţa spiritului omenesc" a artistului-rol, sentimentele lui, subconştientul creator.

Ele nu se pot „arată" ; ori se creează de la sine, ori sunt un rezultat a ceva anterior. Nu pot fi decât trăite. Nu poți să „arăți" pe scenă numai născociri, rezultat presupus ale unei trăiri inexistente.

Felul acesta de a „arată" nu conține sentiment: el cuprinde numai convențional, meşteşug, şablon.

13 Dar şi asta produce o impresie asupra spectatorului, a observat un elev.

14 Să zicem că da - a acceptat Arkadie Nikolaevici - dar ce fel de impresie ? Sunt impresii şi „impresii". Trebuie să le deosebeşti calitatea şi, în această privință, curentul nostru e limpede.

N-avem nevoie de impresii puternice, care trec repede ; nu ne satisfac senzațiile exterioare, care se mărginesc la a fi numai vizuale şi auditive; noi prețuim mai ales impresiile emoționale, care pătrund pentru totdeauna în sufletul spectatorilor, care renasc din amintiri de roluri teatrale, şi prețuim actorii care au jucat oameni reali, vii, pe care-i înscrii pe lista celor care-ți sunt aproape, pe care-i iubeşti, pe care-i socoteşti rude, pe care vii să-i vizitezi în teatru în fiecare an. Cerințele noastre sunt simple, normale, şi tocmai de aceea sunt grele. Noi vrem numai că artistul să trăiască pe scenă după legile fireşti ale naturii omeneşti, dar în cadrul condițiilor nefireşti ale creației noastre ne este mult mai uşor să ne schimonosim natura pe scenă, decât să trăim o viață justă, omenească. Totuşi, s-au găsit mijloace de luptă împotriva schimonoselilor şi ele sunt incluse în „sistemul" nostru. Funcția lui constă în a anihila schimonoselile inevitabile şi a dirija activitatea naturii spirituale pe o cale justă, elaborând, printr-o muncă perseverență, deprinderi şi obiceiuri scenice juste.

„Sistemul" respectă legile naturii creatoare, încălcate din pricina condițiilor de muncă în public şi ne readuce la o stare de spirit normală, omenească, pe scenă.

Aveți deci răbdare, a urmat Arkadie Nikolaevici. Peste câțiva ani, după ce veți studia perseverent, elementele stării de spirit se vor coace, vor înflori. Atunci, chiar dacă veți dori să obțineți o stare de spirit greşită, nu veți putea s-o faceți, atât de puternic se va înrădăcina în voi starea de spirit cea bună, cu toate elementele inerente ei.

15 Artiştii adevărați, slavă domnului, joacă bine, fără nici un fel de elemente şi stări de spirit, m-am împotrivit eu.

16 Greşeşti, m-a oprit Arkadie Nikolaevici.

Citeşte ce am scris eu despre asta în cartea Viața mea în artă. Cu cât actorul e mai talentat, cu atât se interesează mai mult de tehnică în general, de cea lăuntrică în special. M. S. Scepkin, M. N. Ermolova, Duse, Salvini au primit în dar de la natură o stare de spirit scenică justă şi elementele ei componente. Totuşi ei au lucrat întotdeauna la desăvârşirea propriei lor tehnici. Pentru ei, momentele de inspirație sunt fenomene aproape normale, „inspirație" ce vine aproape de fiecare dată pe cale firească, la fiecare repetare a creației, şi totuşi şi ei au căutat toată viața căile care duc la ea.

Cu atât mai mult noi, cei mai puțin înzestrați, trebuie să ne îngrijim de asta. Noi, muritorii de rând, trebuie să găsim, să dezvoltăm şi să educăm fiecare din elementele stării de spirit scenice în parte, timp îndelungat, printr-o muncă perseverența. În acelaşi timp, nu trebuie să uităm că cei care sunt pur şi simplu talentați nu vor deveni niciodată genii, dar că, datorită studierii naturii lor artistice, a legilor creației şi artei, talentele modeste se vor apropia de genii şi se vor înrudi cu ele. Această apropiere se va produce prin sistem şi în special prin „munca cu sine însuşi". Acest rezultat nu e o glumă. E foarte, foarte mult.

17 Dar cât e de greu ! am exclamat eu fără voie. Nu vom avea această forță !

18 îndoielile dumitale se datoresc unei nerăbdări tinereşti, a spus Ar-kadie

Nikolaevici. Abia ați aflat azi ce e tehnică şi ați vrea ca mâine s-o stăpâniți la perfecție. Dar „sistemul" nu e „o carte de bucate" ; ai nevoie de un fel de mâncare, te uiți la cuprins, deschizi pagina, şi gata. Nu, asta implică o întreagă cultură cu ajutorul căreia trebuie să creşti şi să te educi ani întregi. Nu poți s-o înveți pe dinafară, trebuie să ți-o însuşeşti, s-o asimilezi în aşa chip, încât ea să intre în carnea şi în sângele tău, să devină o a doua natură a ta, să se contopească cu tine o dată pentru totdeauna, să te creeze a doua oară pentru scenă. „Sistemul" trebuie studiat treptat, apoi cuprins în tot întregul lui, pentru a-i înțelege structura generală şi osatură. Numai atunci când el se va desface în fața voastră ca un evantai veți avea justa lui reprezentare. N-ai să faci toate acestea dintr-o dată ; trebuie să procedezi ca la război : ocupi un teritoriu, îți creezi întăriturі, faci legătura cu spatele frontului, îl lărgeşti şi-1 stăpâneşti înainte de a se putea vorbi despre victoria definitivă.

Tot aşa cucerim şi „sistemul". În această muncă minuțioasă joacă un rol uriaş înaintarea treptată şi deprinderea, care duc fiecare procedeu însuşit până la o obişnuință mecanică, până la renaşterea organică a naturii însăşi. La început, „noul" nu face decât să împiedice, deoarece atrage asupra lui toată atenția şi o distrage de la lucruri mai importante, a spus Ar-kadie Nikolaevici. Asta nu va dispărea atât timp cât artistul singur nu va asimila acel lucru străin, ce i-a fost impus, considerîndu-1 ca al său propriu. „Sistemul" ajută tocmai acest proces. Cu fiecare procedeu nou cîşti-gat, o parte din grijile noastre dispar şi atenția eliberată se poate concentra asupra a ceea ce e esențial.

Aşa pătrunde „sistemul" bucată cu bucată în omul-artist şi încetează să mai fie pentru el un sistem, ci devine o a doua natură organică a lui. La început acest lucru e greu, aşa cum unui copil de un an îi e greu să

facă primii paşi şi-1 sperie complicatul proces de a-şi stăpâni muşchii picioruşelor care nu sunt încă întărite. Dar peste un an, când începe să alerge, să zburde şi să sară, el nu se mai gândeşte la asta.

Şi unui virtuos i-a fost greu la început să cânte la pian şi s-a speriat de un pasaj complicat. Şi dansatorului i-a fost greu la început să se descurce în „pas"-urile complicate şi încurcate. Ce s-ar întâmpla dacă ei ar trebui să se gândească, în timpul interpretării în fața publicului, la fiecare mişcare a muşchilor şi s-o facă conştient ? Munca virtuosului şi a dansatorului ar fi nerealizabile. Nu se poate ține minte fiecare bătaie a degetului în claviatură în decursul unui lung concert de pian. Nu se poate supraveghea conştient fiecare muşchi în decursul unui întreg balet.

S. M. Volkonski a avut o expresie izbutită : „Greul trebuie să devină obişnuit, obişnuitul - uşor, iar uşorul - frumos". Pentru asta e nevoie de exerciții neobosite, sistematice.

Iată de ce virtuosul şi dansatorul exersează luni întregi unul şi acelaşi pasaj şi „pas", până când ele intră, o dată pentru totdeauna, în musculatura lor, până când ceea ce şi-au însuşit se transformă într-o deprindere simplă, mecanică. După aceea nu mai trebuie să ne gândim !a ceea ce era atât de greu la început şi n-a izbutit atâta timp.

Dar nenorocirea şi primejdia constau şi în faptul că se poate forma o deprindere şi într-un sens cu totul opus. Cu cât actorul iese mai des pe-scenă şi trăieşte mai nejust „actoriceşte", nu după „sistem" şi nu într-o stare de spirit omenească, cu atât el se îndepărtează mai mult de scop, de starea de spirit scenică justă.

Şi ceea ce e mai rău, această stare de spirit este creată cu uşurință-pe scenă şi este însuşită cu şi mai multă uşurință devenind obişnuință.

Eu vă dau un calcul, o formulă aproximativă : ca să anihilezi rezultatele şi urmele unei singure seri de interpretare greşită, a unei singure seri cu o stare de spirit

nepotrivită, ai nevoie de zece seri cu stare de spirit adecvată. Să nu uitați şi că o interpretare în public mai are încă o însuşire, aceea de a fixa deprinderea.

Şi aici aş spune : zece stări de spirit greşite la zece repetiții simple,, fără public, sunt egale cu o interpretare în fața publicului.

Obişnuința e un cuțit cu două tăişuri. Ea poate să aducă şi un mare rău printr-o greşită folosire a scenei, şi un mare folos, printr-o justă folosire a ei.

Trebuie să se facă un studiu treptat al „sistemului", care să creeze o stare de spirit justă, cu ajutorul obişnuințelor şi deprinderilor conştiente. În fapt nu e chiar atât de greu cât pare în teorie. Numai că nu trebuie să vă grăbiți.

În cadrul muncii cu actorii se iveşte o nouă greutate, care constă cu totul în altceva, în ceva.mult mai rău.

19 În ce ? m-am speriat eu.

20 În rigiditatea prejudecăților actoriceşti, a răspuns Torțov. Faptul că actorii nu pot să sufere în arta lor nici legile, nici tehnicile, nici teoriile ei şi, mai ales sistemele, se poate socoti că o regulă, cu rare excepții. Actorii sunt împiedicați de propria lor „genialitate" în ghilimele, a spus cu ironie Arkadie Nikolaevici. Cu cât actorul e mai lipsit de talent, cu atât această „genialitate" e mai mare şi tocmai ea nu-i dă posibilitatea să se apropie conştient de studierea artei lui.

Aceşti actori, imitîndu-1 pe Mocialov, trăiesc bazându-se pe „inspirație". Majoritatea dintre ei socotesc că, în creație, conştientul nu face decât să împiedice. E adevărat că la început se întâmpla aşa. E mult mai uşor să joci „cum îți vine". Nu tăgăduiesc faptul că în unele cazuri izbuteşti, din pricini pe care nu le cunoşti, să trăieşti intuitiv şi să nu joci prost un spectacol sau altul, o scenă sau alta.

Dar nu-i cu putință să-ți întemeiezi calculele actoriceşti pe succese întâmplătoare. Aceste „genii" se conving pe ele însele, datorită lenei sau prostiei, că e destul ca actorul „să simtă", ca totul să meargă de la sine.

Totuşi, în alte cazuri, din aceleaşi inexplicabile pricini şi capricii ale naturii, „inspirația" nu vine şi atunci actorul, rămas fără tehnică, fără atracție, fără cunoaşterea propriei sale naturi, nu joacă aşa „cum îi vine" bine, ci „cum îi vine" prost şi n-are posibilitatea să se îndrepte.

Natura creatoare, subconştientul şi intuiția nu vin la comandă. De aceea se cuvine să ne gândim la însuşirea unor cunoştințe temeinice. Când le veți acumula aşa încât să devină o a doua natură a voastră, atunci veți scăpa de greşelile din trecut.

Dar oamenii şi actorii sunt conservatori. Ei nu-şi pot înțelege propriul lor interes. Câți nu pier din pricina vărsatului şi a altor boli, împotriva cărora oamenii de geniu au găsit seruri, vaccinuri şi medicamente salvatoare ! La Moscova locuia un bătrân care se lăuda că n-a călătorit niciodată cu trenul şi n-a vorbit niciodată la telefon. Omenirea caută, în chinuri şi încordări nemăsurate, să găsească adevăruri şi descoperiri mari, dar oamenii, datorită inerției, nu vor să întindă brațele şi să ia ceea ce li se oferă cu solicitudine. Ce barbarie ! Ce lipsă de cultură !

Acelaşi lucru se întâmpla şi în domeniul tehnicii scenice, şi în viața de toate zilele, şi în domeniul vorbirii. Popoarele, natura însăşi, cele mai bune minți ale savanților şi poeților geniali îşi creează de-a lungul veacurilor limba lor. Ea nu se născoceşte ca limba Volapiik[1], ci se naşte din miezul vieții, se studiază de către marii cunoscători timp de veacuri şi de generații, se purifică de către genii ca A. S. Puşkin, iar actorului îi e lene să pătrundă într-un lucru gata pregătit. I se bagă în gură un lucru gata mestecat, şi el nu vrea să-1 înghită.

Există unii oameni norocoşi, care, fără să studieze, simt natura limbii lor şi o

vorbesc just din intuiție.

Dar sunt puține excepții de acest fel. Marea majoritate vorbeşte îngrozitor.

Uitați-vă cuim studiază muzicanții legile şi'teoria artei lor, cum îşi îngrijesc instrumentele : vioară, violoncelul sau pianul. De ce oare artiştii dramatici nu fac acelaşi lucru ? De ce nu studiază nici legile vorbirii, de ce nu-şi îngrijesc glasul, vorbirea, corpul ? Ele sunt viorile, violoncelele lor, instrumentul lor cel mai subtil de exprimare. Ele au fost create de cel mai genial maestru, de însăşi natura făcătoare de minuni.

Aceşti oameni nu vor să înțeleagă că întâmplarea nu e artă şi că nu te poți baza pe ea. Maestrul trebuie să-şi stăpânească instrumentul, şi instrumentul actorului e complicat: avem de-a face nu numai cu glasul, ca la un cântăreț, nu numai cu mâinile ca la un pianist, nu numai cu picioarele şi trupul, ca la un dansator, dar simultan şi brusc cu toate elementele naturii fizice şi spirituale ale omului. Ca să le stăpâneşti, e nevoie de timp şi de o muncă sistematică, intensă, al cărei program vi-1 şi dă aşa-numitul „sistem".

„Sistemul" este un ghid pentru a ajunge la creație, dar nu e un scop în sine. „Sistemul" nu poate fi jucat; folosiți-vă de el acasă. Pe scenă însă înlăturați tot, acolo nu există nici un fel de „sistem", nu există decât natura. „Sistemul" este un informator, nu un filozof. Din momentul în care începe filozofia, s-a isprăvit cu „sistemul".

O folosire neglijentă a „sistemului", munca de a-1 pătrunde fără atenția cuvenită nu va face decât să vă îndepărteze de scopul către care tin-deți; dar nu e bine nici să faci exces de zel, şi acest lucru se întâmpla adesea în folosirea „sistemului".

O prudență prea mare, exagerată față de psihotehnică noastră te sperie, tei încătuşează, te deprinde să critici mai mult decât trebuie şi dă naştere unei tehnici de dragul tehnicii.

Ca să vă păziți de abateri în această muncă, faceți-o la început sub controlul permanent al unui ochi experimentat: al meu - la lecțiile mele şi al lui Ivan Platonovici - în clasa lui de „antrenament şi disciplină".

Vă amărăşte faptul că n-ați învățat încă să vă folosiți de „sistem" în practică, dar de unde ați scos concluzia că tot ce vă spun eu în clasă, trebuie să fie pe loc perceput de voi, însuşit şi aplicat în muncă ? Ceea ce vă spun nu priveşte întreaga voastră viață. Abia peste mulți ani veți înțelege pe deplin din practică multe din cele ce veți auzi la şcoală. Numai atunci vă veți aminti că vi s-a vorbit de mult despre asta, dar că aceste gânduri nu pătrundeau până la capăt în conştiința voastră. Atunci să comparați ceea ce vă dă experiența cu ceea ce vi s-a spus la şcoală şi fiecare cuvânt din lecțiile voastre şcolare va învia şi va trăi o viață autentică.

După oe veți stăpâni starea de spirit necesară pentru munca artistică, va trebui să învățați să vă examinați, să vă prețuiți, să vă criticați propriile voastre senzații în rol şi, firește, personajul trăit.

Trebuie să vă lărgiți cunoştințele artistice, literare şi celelalte, pentru a vă crea un model mai bun decât natura.

Trebuie să formați din trupul, glasul, fața voastră cel mai bun aparat plastic de întruchipare, care să poată întrece frumusețea firească a creațiilor naturii chiar.

…anul 19..

Lecția noastră de încheiere va fi închinată ditirambilor pentru cea mai mare, de neînlocuit, ne neimitat şi de neegalat artistă de geniu.

Cine e ?

Natură organică, creatoare a artistului.

Unde se ascunde ea ? încotro să ne îndreptăm imnurile de admirație şi laudă

pentru ea ? Nu ştiu.

Ea e aşezată în unele centre şi părţi ale aparatului nostru exterior şi interior, la care nu numai că n-avem acces, dar pe care adesea nici nu le simţim şi nu le cunoaştem. N-avem căi de directă influenţă asupra lor ; există căi indirecte, dar ele sunt cercetate puţin şi nu sunt studiate în mod practic.

Lucrul pe care-l admir poartă diferite nume neînţelese : geniu, talent, inspiraţie, subconştient, intuiţie. Le simt la alţii, uneori la mine. Nu ştiu însă unde să le găsesc în mine.

Unii consideră că aceasta e o inspiraţie făcătoare de minuni, venită „de sus", de la Apollon sau de la dumnezeu. Dar eu nu sunt mistic şi nu cred în asta, cu toate că în momentele de creaţie aş vrea să cred. Aceasta te însufleţeşte.

Alţii spun că ceea ce caut eu trăieşte în inimile noastre, dar eu îmi simt inima numai atunci când bate tare sau când se dilată şi mă doare, ceea ce e neplăcut... Iar lucrul despre care e vorba acum, dimpotrivă, e foarte plăcut, e atât de atrăgător încât te face să uiţi de tine însuţi.

Alţii, la rândul lor, afirmă că geniul sau inspiraţia se găsesc în creierul nostru. Ei compară conştiinţa cu un reflector îndreptat spre un anumit punct al creierului nostru, luminând ideea asupra căreia e concentrată atenţia noastră.

În acest timp, celelalte ceîule ale creierului rămân în întuneric sau capătă o sclipire de reflex. Dar sunt momente în care întreaga suprafaţă a scoarţei creierului este luminată pentru o clipită de razele reflectorului şi atunci, pentru o clipă, se luminează tot ce a fost înainte în umbră. Din nenorocire însă nu există un electrician care să ştie să se folosească de acest reflector şi de aceea el continuă să stea inactiv şi să licărească doar. pentru o clipă, când îi vine lui pofta. Eu sunt gata să recunosc că acest exemplu e izbutit, că lucrurile se petrec în realitate aşa cum spune exemplul. Dar oare asta face să înainteze latura practică a chestiunii ? A pus stăpânire cineva pe acest reflector al subconştientului, al inspiraţiei sau al intuiţiei ?

Există învăţaţi care jonglează foarte uşor şi liber cu cuvântul „subconştient" ; unii pleacă cu el în labirintele misterioase ale misticii şi rostesc cuvinte foarte frumoase, dar absolut neconvingătoare ; alţii însă, dimpotrivă, îi critică pe primii, îi batjocoresc şi la rândul lor explică totul cu o mare îndrăzneală, extrem de simplu, de real, aproape aşa cum vorbim noi despre funcţiile stomacului, ale plămânilor şi ale inimii noastre. Toate aceste explicaţii sunt foarte simple ; păcat că ele nu găsesc răsunet nici în cap, nici în inimă.

Dar există şi alţi învăţaţi care fac ipotezele cele mai complicate, mai bine gândite, dar recunosc că aceste presupuneri ştiinţifice nu sunt încă dovedite şi confirmate. De aceea ei nu ştiu încă nimic precis nici despre geniu, nici despre talent, nici despre subconştient. Speiă doar că ştiinţa va ajunge în viitor până ia acea cunoaştere la care deocamdată se poate numai visa.

Această recunoaştere a neştiinţei este bazată pe cunoştinţe adânci, sinceritatea lor e un rezultat al înţelepciunii. Această mărturisire îmi trezeşte încrederea şi mă face să simt măreţia cercetărilor ştiinţifice. Ea tinde să atingă cu ajutorul inimii sensibile ceea ce n-a fost încă atins. Dar va fi ! În aşteptarea noului triumf al ştiinţei însă, nu-mi rămâne altceva de făcut decât să-mi închin munca şi energia aproape exclusiv studierii naturii creatoare, nu ca să creez în locul ei, ci numai ca să găsesc căile indirecte, ocolite care duc spre ea. Să studiez nu inspiraţia în sine, ci numai felurile în care te poţi apropia de ea, adică ceea ce numim acum „momeli". Eu am găsit numai unele momeli, dar ştiu că sunt mult mai multe şi că cele mai importante vor fi descoperite mai târziu. Am obţinut

totuşi câteceva în murica mea îndelungată şi încerc să vă împărtăşesc şi vouă tot ce-am găsit eu.

Ne putem bizui pe mai mult acum, când domeniul subconştientului n-a fost încă atins ?

Eu n-am să pot face mai mult şi dau ceea ce pot, ceea ce stă în puterile mele.

Feci quod potui - feciant meliore potentes [1].

Avantajul sfaturilor mele constă în faptul că ele sunt reale, practice, aplicabile în profesiunea noastră, demonstrate chiar pe scenă, verificate tn muncă timp de zeci de ani, şi că dau rezultate sigure.

Am aflat unele legi după care creează natura noastră - asta e foarte important şi preţios - dar nu vom putea niciodată să înlocuim creaţia naturii cu tehnica noastră actoricească, oricât ar fi ea de perfectă.

Tehnica urmăreşte şi respectă consecvent, logic felul în care un lucru decurge din altul, clar, pe înţeles, inteligent. Afară de asta şi frumos, deoarece totul e calculat dinainte : gestul, poza, mişcarea. Vorbirea e de asemenea adaptată la rol : sunetul şi rostirea lucrate, frazele frumos formulate, intonaţiile muzical construite, parcă învăţate după note, mângâie urechea. Totul e încălzit şi motivat dinăuntru. Ce trebuie mai mult ? E o mare desfătare să priveşti şi să asculţi asemenea actori. Ce artă, ce per-iecţiune !

Ce păcat că sunt rari !

Ei şi jocul lor îţi lasă amintiri minunate, frumoase, amintirea unei opere complet închegate şi cizelate.

O artă atât de mare se obţine numai cu învăţătura şi cu tehnică exterioară ? Nu, asta e o creaţie autentică, încălzită pe dinăuntru de un sentiment omenesc şi nu de cel actoricesc. Către asta trebuie să tindem.

Dar... un asemenea joc e lipsit de un singur lucru : de neaşteptatul care te zguduie, te asurzeşte şi aureolează totul. El îţi smulge pământul •de sub picioare şi te conduce deodată spre un altul pe care spectatorul n-a stat niciodată, dar pe care îl cunoaşte perfect prin simţire, prin presimţire, prin ghicit. Şi totuşi el vede acest neprevăzut îaţă-n faţă, se întâlneşte cu el pentru prima oară. Asta îl zguduie, îl subjugă şi-1 captivează pe om în întregime.

Fără îndoială că neprevăzutul nu se poate judecă şi critică, de vreme ce a răsărit din adâncurile naturii organice. Chiar actorul e zguduit, e robit de neprevăzut. Se simte atraşi undeva, nici el singur nu-şi dă seama unde. Se întâmpla ca un asemenea elan năvalnic să-1 îndepărteze pe artist de căile rolului. E păcat, dar elanul rămâne elan şi zguduie centrele cele mai adânci. Nu se poate să-1 uiţi, e un eveniment în viaţă.

Dacă însă elanul merge pe linia rolului, atunci rezultatul atinge idealul. În faţa voastră se găseşte făptura însufleţită pe care aţi venit s-o vedeţi la teatru.

Nu este numai o imagine, ci toate imaginile de acelaşi gen şi origine, contopite laolaltă. E pasiunea omenească. De unde ia artistul tehnica glasului, vorbirii, mişcării ? De obicei el e stângaci, iar acum e o întruchipare a plasticii. De obicei e un molatic, se bâlbâie când vorbeşte, iar acum vorbeşte expresiv, inspirat şi glasul lui e ca o muzică.

Şi în primul caz actorul e bun, tehnica e strălucitoare, frumoasă, dar poţi oare s-o compari cu cealaltă ? Acest joc, prin neglijenţă lui îndrăzneaţă, e minunat faţă de frumuseţea obişnuită. E puternic, dar nu are de loc acea logică şi consecvenţă pe care le-am admirat în primul caz. E minunat prin lipsa lui de logică atât de cutezătoare, e ritmic prin aritmie, e psihologic prin negarea psihologiei obişnuite, acceptată de toţi. E puternic prin avânt. încalcă toate regulile obişnuite şi tocmai prin asta e bine, prin asta e puternic.

Un asemenea joc nu se poate repeta. Data viitoare va fi cu totul altfel, dar nu

mai puțin puternic şi inspirat. Îți vine să-i strigi actorului: „Ține minte ! Nu uita, lasă-mă să mă desfăt!" Dar actorul nu este nici el stăpân pe sine. Nu creează el, creează natura lui, iar el e numai un instrument, o vioară în mâinile ei.

N-am să spun că o asemenea creație e bună. N-am să spun „de ce e aşa şi nu aşa". Ea e aşa, pentru că este aşa şi nu poate să fie altfel. Tunetul şi fulgerul, furtuna pe mare, vijelia şi uraganul, răsăritul şi apusul sparelui pot fi criticate ?

Dar unii oameni cred că natura creează câteodată prost, că tehnica noastră actoricească o face mai bine, cu mai mult gust. Pentru unii esteți, gustul e mai important decât adevărul. În momentul în care însă mulțimea e zguduită, când toți trăiesc un singur sentiment de entuziasm, cu toată lipsa de frumusețe, cu toată urâțenia aproape, a unor actori şi actrițe mari, se mai pune chestiunea gustului, a conştiinței, a tehnicii sau a acelei forțe care se găseşte în geniu şi pe care nici el însuşi, ca şi Mo-cialov, n-o stăpâneşte ?

În aceste momente urâtul devine frumos. Să devină dar cât mai des frumos din proprie inițiativă, numai prin tehnică, fără ajutorul acelei forțe nevăzute care-l înfrumusețează ?

Dar esteții „atotştiutori" nu ştiu s-o facă, ei nu ştiu nici măcar să-şi recunoască ignoranța, dar continuă să laude ieftină tehnică actoricească.

Eu socot că asemenea oameni sunt fie maniaci, fie mărginiți, fie nişte ignoranți cu ifose, incapabili să-şi recunoaspă neştiință.

Cea mai mare înțelepciune este să-ți recunoşti ignoranța, Eu am ajuns la ea şi recunosc că în domeniul intuiției şi al subconştientului nu ştiu nimic, în afară de faptul că aceste taine sunt cunoscute de natura făcătoare de minuni. Iată de ce îi şi cânt ditirambi. Dacă nu mi-aş recunoaşte neputința de a pătrunde măreția naturii creatoare, aş bâjbâi ca un orb, din colț în colț, considerând aceste taine nişte întinderi de necuprins, deschise în fața mea. Nu, eu prefer să stau pe un deal şi să privesc de acolo zările de necuprins, încercând, ca într-un aeroplan, să mă ridic la câteva zeci de verste în spațiul nemărginit, inaccesibil conştiinței noastre, pe care mintea mea nu poate nici în gând, în închipuire, să-l cuprindă, întocmai ca şi țarul care „...putea de pe înălțime să privească Şi depărtarea acoperită de corturi albe. $i marea.'

ANEXA
DESPRE EXAMENELE DE SFÂRŞIT DE AN

- Ca să isprăvim materia pe care am studiat-o la cursul nostru, trebuie să dăm examenele de sfârşit de an, de aceea vă pun să repetați spectacolul de producție de la începutul stagiunii trecute. Vom compara ce erați atunci cu ceea ce ați devenit acum ; vom verifica prin fapte ceea ce ați dobândit anul acesta şi anul trecut şi cum aplicați în practică ceea ce v-ați însuşit în teorie.
- Şi n-o să mai dăm celelalte examene ? a întrebat un elev.
- Veți mai da examene, dar altele, la care nu vă aşteptați.
- Care atunci, care ? stăruiau elevii.

21 Veți arăta la istoria costumelor costumul lucrat de către fiecare dintre voi în cursul unui an, veți da explicații asupra unui alt costum, lucrat de către unul dintre tovarăşii voştri şi veți spune ceea ce ştiți despre epoca lui.

22 Dar noi am lucrat numai câte un costum, şi încă şi pe acela prost, studiind fiecare numai o epocă, explicau elevii.

23 Ei şi ! e destul ! a spus! Arkadie Nikolaevici. Zece elevi, fiecare cu câte un costum, însoțit de comentarii, fac zece epoci. Pentru primul an e destul.

24 Da, dar fiecare dintre noi n-a studiat decât epoca lui! s-au tulburat elevii.

25 Şi în acelaşi timp a ascultat explicațiile care se dădeau celorlalți, la toate cele zeci epoci, a adăugat Torțov.

26 Cum ? Şi trebuie să ştim toate astea ? ne-am speriat noi.

27 Dar cum altfel ? Atunci pentru ce vi s-au explicat toate ? Nu vi s-a spus dinainte ? a întrebat Arkadie Nikolaevici.

28 S-a vorbit... Însă... noi am crezut... se bâlbâiau elevii, tulburați de cuvintele lui Torțov.

29 Şi ce examene încă ?

30 De arhitectură. Veți arăta, ca şi la costume, machetele pe care le-ați făcut şi veți povesti tot ce ştiți în legătură cu munca unui alt elev, explica Arkadie Nikolaevici.

31 Da, dar majoritatea nu ştim să facem machete, se scuzau elevii dinainte.

32 Veți învăța cu timpul. Deocamdată însă e important să verificăm cunoştințele pe care le-ați dobândit în munca practică, a continuat Arkadie Nikolaevici.

33 Şi ce fel de examene încă ? De dicțiune, de pozare a glasului ? iscodeau elevii.

34 Asta va fi verificată la spectacolul de examen.

35 Dar la dans, gimnastică, scrimă ?

36 Şi asta se va lămuri la spectacol. El va fi o adevărată verificare, în legătură cu care va trebui să vă ocupați intens de trupul vo&tru.

37 Dar la teorie ?

38 Deocamdată nu avem nevoie de teorie. Când practica va fi biruită, atunci vom vorbi şi despre teorie. Altfel, se va întâmpla ceea ce se întâmpla totdeauna : elevii ştiu perfect totul pe dinafară, dar ia încearcă să-i treci la fapte, că nu iese nimic. înainte de toate învățați-vă să jucați bine şi să simțiți pe scenă, şi mai târziu vom introduce şi terminologia, şi teoria, pentru definitivarea metodelor psihotehnice.

A înțelege - înseamnă a simți, a simți - înseamnă a face, a putea. Arătați-ne ce puteți, iar noi vom chibzui ce să facem cu voi mai departe.

VERIFICAREA STĂRII DE SPIRIT SCENICE

…anul 19..

Astăzi a avut loc verificarea „sitarii de spirit scenice" a elevilor.

Arkadie Nikolaevici 1-a rugat pe Govorkov să joace ceva. Fireşte că a fost nevoie şi de Veliaminova.

Super-superficialii noştri aveau repertoriul#lor special, necunoscut de nimeni, format din piese de duzină, de prost gust.

Govorkov interpreta un procuror care ia interogatoriul unei frumoase criminale de care e îndrăgostit şi pe care o constrânge să i se dea.

Iată cuvintele care îi fuseseră puse la îndemâna lui Govorkov de către netalentatul autor:

„Prin puterea mea de a pedepsi, milioane de cetățeni înfometați şi răsculați, din înflăcăratele străfunduri ale poporului, îți trimit blestemul lor".

39 Ascultă-1 - îi şoptea Torțov lui Ivan Platonovici - cum rostește această înmănunchere banală de cuvinte. A scos în relief prin accente toate cuvintele, toate frazele separate, aproape fiecare silabă ; şi cât de strident! Dar cuvântul cel mai

important, pentru care e scrisă întreaga tiradă, 1-a lăsat fără accent şi 1-a cocoloşit.

40 Care cuvânt ? De care cuvânt e vorba ? a întrebat Ivan Platonovici.

41 Fireşte de cuvântul „îți". Toată greutatea cade pe faptul că poporul îți trimite blestemul ție anume.

Se vede că Govorkov n-are idee despre legile vorbirii. Ce face profesorul ?... Să-ți concentrezi serios atenția asupra acestui obiect. E unul dintre cele mai importante. Dacă profesorul nu e bun, trebuie înlocuit cât mai repede. Nu se poate vorbi aşa !

Doamne, dumnezeule, ce aiureală ! suferea Torțov din cauza lui Govorkov. Mai bine să nu pătrundem înțelesul, ci să ascultăm numai glasul, căuta el să se consoleze.

E un glas bun, sonor, nu e crispat, e expresiv, nu e prost aşezat. Sunetul e bine deschis, cu un registru suficient.

Dar ascultă cum rosteşte el consoanele! „Innfffl ăcărratte... ssstrrăf-funndurri... prrinn... pputtterrea mmea de a ppedepssi". O face pentru exersarea şi formarea consoanelor ? Nici gând. I se pare că prin înzeci-rea consoanelor glasul îi sună mai frumoşi. Dar dacă ar îndepărta această meschinărie şi afectare în rostire, restul dicțiunii ar fi pe deplin satisfăcător.

Ce se poate face cu asemenea însuşiri ? Dacă aş fi un străin care nu înțelege de loc ruseşte, l-aş aplauda pentru acest gest larg al mâinii, care se termină cu resfirarea tuturor degetelor. Ca o completare a gestului, glasul lui a coborât o dată cu mâna până la notele cele mai joase cu putință.

Nimic de spus, frumos prelucrat şi, dacă ar fi vorba de un aeroplan care aterizează, i-aş ierta şi afectarea, şi teatralul. Dar nu e vorba nici de zbor, nici de aterizare, ci pur şi simplu de faptul că el va coborî acolo unde are loc judecata. Şi de vorbit, vorbeşte ca să-şi sperie victima nenorocită, ca s-o forțeze prin teroare să accepte propunerea inchizitorului. Simt că de la primul contact cu această piesă proastă Govorkov s-a gândit la gestul ăsta frumos, la două, trei intonații de efect declamator. Şi le-a lucrat cu grijă, timp îndelungat, în liniştea biroului lui. El chiar numeşte această, a lucra rolul. A şi învățat şi repetat piesa asta banală, tocmaji ca să strălucească în fața publicului cu atitudinile şi intonațiile astea.

Ce prostie ! Doamne !

Uite, acum înțelegi cum trăieşte băiatul ăsta ? Din ce elemente îşi compune starea de spirit ? O vorbire agramată, plus aeroplanul care aterizează, plus „sstrăfundurile înnnffllăcărrrate". Adună toate astea la un loc! încearcă să vezi ce va ieşi! O ciorbă !

- Şi dacă ai să-l întrebi pe Govorkov, el se va jura că asta e „sta rea de spirit" şi că nimeni nu simte mai bine decât el „scena şi podiumul scenei", că acesta e stilul sublim al jocului, nu naturalismul meschin al trăirii.

- Uite, de asta să-i dai afară ! Pe amândoi ! Fii sigur că faci bine ! îl ațâța Ivan Platonovici. Şi pe deasupra pe Puşcin şi pe Veselovski. N-avem nevoie de elemente străine de curentul nostru.

42 Crezi că nu sunt buni de nimic în teatru ? 1-a întrebat fățiş Tor-țov pe Rahmanov.

43 Fii sjgur că nu ! i-a răspuns celălalt.

44 Să vedem, a spus Arkadie Nikolaevici, apoi s-a sculat şi s-a dus spre rampă, pentru că „interpreții" noştri îşi isprăviseră scenetă.

Arkadie Nikolaevici 1-a rugat pe Govorkov să povestească amănunțit despre ce e vorba, cum înțelege el rolul, care este conținutul scenei şi aşa mai departe.

Atunci s-a întâmplat ceva de necrezut.

Nici el, nici Veliaminova nu ştiau în ce constă esența principală a scenei, pentru ce a fost scrisă ea. La început, ca să povestească conținutul, a trebuit să rostească mecanic textul învățat pe dinafară, apoi să pătrundă sensul lui şi să-i explice miezul cu cuvintele lor.

- Acum lăsați-mă să vă povestesc eu, a spus Arkadie Nikolaevici.

Şi a început să zugrăvească o scenă minunată din viața Evului Mediu.

Mi se pare că v-am mai spus că are un dar absolut excepțional de a expune conținutul pieselor. Şi, ceva mai mult, născoceşte în mod uimitor lucrul cel mai principal şi mai interesant, pe care autorii proşti uită să-1 scrie în operă lor.

Govorkov, care abia acum îşi judeca scena, pătrundea pentru prima dată în conținutul ei, care se dovedea a fi mult mai profund decât ceea ce ne arătaseră pe scenă Govorkov şi Veliaminova.

Celor doi interpreți le-a plăcut concepția lui Arkadie Nikolaevici. Au început cu elan şi fără să se opună să refacă scena conform noii linii interioare.

Torțov nu le forța voința, nu se lega de procedeele lor de joc deosebit de teatrale, care, pare-se, în primul rând trebuiau înlăturate.

Dar nu, Arkadie Nikolaevici se interesa doar de îndreptarea liniei interioare, a temelor, a magicului „dacă", a situațiilor propuse.

- Dar temele, sentimentul adevărului, dar credința ? De adevăr vorbesc, unde e? De ce nu înlături convenționalul? insista Ivan Platonovici.

45 Pentru ce ? a întrebat calm Torțov.

46 Cum pentru ce ? s-a mirat Rahmanov la rândul lui.

47 Da, pentru ce ? 1-a întrebat încă o dată Arkadie Nikolaevici. Asta nu va duce nicăieri. Ei sjînt din fire nişte reprezentatori tipici, aşa că lasă-i măcar să reprezinte just. Iată tot ce se poate cere deocamdată de la ei.

În sfârşit, după o muncă îndelungată, Govorkov şi Veliaminova au reuşit să interpreteze scena datorită ajutorului şi sugestiilor lui Arkadie Nikolaevici.

Trebuie să recunosc că mie mi-a plăcut. Totul era inteligibil, clar, plin de sens, personajele aveau un contur interesant. E adevărat că era departe de ceea ce descrisese înainte Arkadie Nikolaevici. Dar fără îndoială că acum era incomparabil mai bine decât ceea ce jucaseră înainte. E adevărat că nu te țineau cu respirația tăiată, nu-ți provocau nici măcar credința, că te făceau să simți tot timpul jocul superficial, manierismul, convenționalul, afectarea, declamarea şi alte lipsuri care le erau tipice. Totuşi...

48 Şi ce-i asta ? Artă ? Meşteşug ?

49 Deocamdată nu e încă artă, a explicat Arkadie Nikolaevici. Dar dacă şi-ar crea procedee de joc, fie chiar convenționale, dar imprumutin-du-şi materialul de la natura însăşi, atunci acest joc actoricesc ar putea ajunge până la artă.

50 Dar nu e asta linia noastră, se frământă Ivan Platonovici.

51 Sigur că asta nu e trăire. Sau, mai bine zis, aş spune aşa : conturul rolului poate fi prins şi trăit just, însă întruchiparea rămâne convențională, plină de şabloane, care cu timpul pot căpăta un aspect convenabil. Jocul lor nu e nici adevărat şi nici veridic măcar, ci o sugerare acceptabilă a faptului că acest rol poate fi trăit cum trebuie. Acesta nu e joc, ci o răstălmăcire expresivă a unui rol care poate fi redat cu o tehnică strălucitoare. Puțini actori străini de felul acesta vin în turneu la noi, şi tu îi aplauzi ?

Abia când va absolvi, vom hotărî dacă Govorkov e bun sau nu pentru teatrul nostru. Dar deocamdată el urmează şcoala şi trebuie să facem din el un actor cât mai brfn, căutând să-i îndreptăm, pe cât cu putință, defectele. Poate că în provincie va culege

lauri. Ce să-i faci, dumnezeu cu el ! Dar lasă să fie pregătit. Pentru asta trebuie să realizezi cu calitățile lui[1] un stil şi o tehnică cuviincioasă de joc şi să cauți să obții de la el lucrul cel mai necesar, un acord, cum s-ar spune, general, care să răsune decent în linii mari.

52 Şi ce trebuie să facem ? se enerva Rahmanov.

53 înainte de toate - explica Torțov - trebuie să-1 ajutăm să-şi formeze „o stare de spirit scenică" decentă. Pregăteşte pentru asta un buchet de elemente mai mult sau mai puțin cuviincioase. Starea de spirit scenică nu-1 va face să trăiască adevărat (va îi în stare de asta numai în momente întâmplătoare, rare), dar îl va ajuta să meargă după sufler.

54 Dar ca să capeți acest profil, dragul meu, fii sigur că trebuie să trăieşti, s[f]ă trăieşti ! se înfierbântă Ivan Platonovici.

55 Ți-am spus doar şi eu că fără trăire nu poți s-o scoți la capăt. Dar una e să simți rolul lăuntric, ca să-i cunoşti conturul şi alta e să trăieşti în momentul creației. Învața-1 deocamdată să simtă linia rolului şi să redea această linie sau acest desen cu știința, deşi convențional. Dar pentru aceasta trebuie, fireşte, să îndrepți, să îmbunătățeşti, să schimbi şi să înlocuieşti cu metode noi toate aceste şabloane şi procedee îngrozitoare de joc.

56 Şi ce va ieşi de aici ? Cum să numeşti o asemenea „stare de spirit" ? se enerva mereu Ivan Platonovici. Actoricească ?

57 Nu, s-a împotrivit Arkadie Nikolaevici. Starea de spirit actoricească se întemeiază pe o acțiune mecanică, meşteşugărească, iar aici există totuşi mici urme de trăire.

- Adică ceea ce i-ai arătat tu, a observat Rahmanov.

58 Se poate, a răspuns Torțov. Totuşi, această mică trăire e numită de mult starea de spirit „semiactoricească", a născocit Torțov.

59 Bine, fie. Să-1 ia naiba ! Dacă e semiactoricească, să fie semiactoricească, suferea Ivan Platonovici. Dar cu ea, cu cocheta, ce să fac ? se frământă Rahmanov. Ei cum să-i formăm starea de spirit ?

60 Stai, lasă-mă să înțeleg, a spus Arkadie Nikolaevici şi a început s-o privească cu atenție.

61 Ah, Veliaminova asta ! a exclamat Arkadie Nikolaevici. Se arăta şi iar se arată pe ea însăşi ! Nu se mai satură admirându-se. într-adevăr, pentru ce joacă ea această scenă ? E clar ! A lăudat-o cineva sau şi-a văzut în oglindă ea singură atitudinea artificială, linia frumoasă a corpului şi acum tot sensul jocului ei constă în a-şi aminti şi a repetă mişcarea şi tabloul care îi e drag.

Vezi, a uitat de picior şi caută numaidecât să-şi aducă aminte, să se vadă în gând cum a stat culcată atunci. Slavă domnului, mi se pare că a găsit. Nu. Tot nu e destul aşa. Vezi cum îşi retrage vârful piciorului întins înapoi ?

Acum ascultă cum îşi spune rolul, îi şopti Torțov lui Rahmanov. „Stau în fața dumneavoastră că o criminală." Aştept, iar ea s-a tolănit! Ascultă mai departe, a urmat Arkadie Nikolaevici. „Am obosit, mă dor picioarele." Nu cumva o dor picioarele din pricină că s-a tolănit ? O fi s(at prea mult culcată sau poate o dor din pricină că îşi retrage vârful piciorului ?

Ghiceşte, dacă poți, care e starea ei de spirit. Ce trăieşte ea lăuntric, de vreme ce cuvintele contrazic acțiunea ? Curioasă psihologie. Atenția ei s-a concentrat într-atâta asupra piciorului, în setea de autoadmirație, încât nu-i ajunge timpul să se înțeleagă ce spune .din gură.

Ce dispreț față de cuvânt, față de tema interioară ! Despre ce „stare de spirit scenică" se poate vorbi ?!

Ea e înlocuită cu o atitudine feminină de cochetă îndrăgostită de ea însăşi. Are o „stare de spirit feminină" a ei, specială, de care nu se va dezbăra. Şi elementele din care e formată starea asta sunt tot de origine feminină. Cum să numim ceea ce face ea ? Meşteşug ? Reprezentare ? Balet ? Tablou viu ? Nici prima, nici a doua, nici a treia, nici a patra. Acesta e „un flirt public" ! a găsit în sfârşit Arkadie Nikolaevici.

…anul 19..

Astăzi Arkadie Nikolaevici a venit în clasă cu un străin nu prea vorbăreț. Se spune că e un regizor. Lecția a fost iarăşi închinată verificării „stării de spirit scenice" a elevilor.

Torțov 1-a chemat pe scenă pe Viunțov, care a cerut îngăduința să joace împreună cu Puşcin scena lui Nesciastlivțev şi Sciastlivțev din Pădurea de Ostrovski. Pesemne că e ultima realizare din repertoriul lor misterios, alcătuit de mântuială.

Din întâmplare eu mă aflam iar, fără să fi avut intenția, în spatele lui Arkadie Nikolaevici, al lui Ivan Platonovici şi al necunoscutului, care şedeau la masa regizorilor.

Sunt oare eu de vină că le-am auzit discuția ?

- Ce e de făcut cu Puşcin ? Asta nu e starea de spirit scenică !

cerea Ivan Platonovici indicații de la Torțov, în timp ce Puşcin şi Viunțov jucau.

- Nu se poate judeca după Nesciastlivțev... chiar rolul cere un patos fals. Lasă-1 pe Salieri să-1 joace cum poate, îi spunea încet Arkadie Nikolaevici lui Rahmanov.

Dacă ai să cauți să obții de la Puşcin trăire adevărată, aşa cum o înțelegem noi, nu va ieşi deocamdată nimic. Puşcin nu e un emotiv ca Maloletkova şi Fantasov. El trăieşte „prin intelect"! După o linie literară, explica Arkadie Nikolaevici.

62 Cum rămâne cu „starea de spirit scenică" ? Cum să fixăm „starea de spirit s'cenică" ? nu-i dădea pace Rahmanov.

63 Pentru el, deocamdată, „starea de spirit scenică" asta e, a spus Arkadie Nikolaevici.

64 Fără trăire ? nu se dumerea Ivan Platonovici.

65 Cu trăire „prin intelect". De unde să iei alta dacă ea nu există, deocamdată ? Se va vedea mai târziu dacă e capabil de starea de spirit scenică de care avem nevoie sau nu, continua să explice Arkadie Nikolaeviei. „Starea de spirit scenică" are varietățile ei. La unii predomină intelectul, la alții sentimentul, şi la alții voința. Fiecare din ele îi dă o nuanță specială.

Când pe instrumentul nostru actoricesc, cu claviatură făcută din elemente, partitura principală e condusă, să spunem, de intelect, se realizează un fel sau un tip anumit de „stare de spirit scenică". Dar dacă voință sau sentimentul dau tonul, poate să fie şi altfel. Asta va crea două nuanțe noi de „stare de spirit". Puşcin are o înclinare spre rațiune şi literatură. Să-i mulțumim şi pentru asta. Tot ce face el este clar şi inteligibil, linia interioară e marcată just. El înțelege şi cântăreşte bine ceea ce spune. E adevărat că totul e prea puțin încălzit de sentiment. Ce poți să faci ? Sentimentul nu poate fi introdus în om. Caută să-1 mişti cu magicul „dacă", cu situațiile propuse. Dezvoltă-i imaginația, născoceşte teme interesante. Ele vor însufleți sau vor dezvălui sentimentul. Şi atunci poate va adăuga şi el puțină căldură. Dar nu vei obține mult de la el în acest sens. Puşcin e un raisonneur tipic, cu splendide calități vocale, cu un trup minunat care, firește, trebuie dezvoltat intens şi adus la un aspect omenesc. După ce se va face asta, nu spun

că va ieşi un foarte bun actor, dar va ieşi un" actor necesar, util. Vei vedea că va fi distribuit în toate piesele. Într-un cuvânt, această „stare de spirit scenică" cu o mare înclinație spre rațiune este acceptabilă deocamdată.

„Săracul Puşcin ! m-am gândit eu. Câtă muncă ca să devii doar «folositor». De altfel, el nu e pretențios. Va fi mulțumit şi cu asta."

- Bravo lui ! îi şoptea Torțov lui Rahmanov, bucurându-se de Viun-țov. Priveşte, te rog ! Ce obiect puternic are şi ce bine închegat e cercul lui de atenție ! Asta este, fără îndoială, cea mai autentică „stare de spirit scenică". Fireşte că la el e întâmplătoare. Nu putem să-1 bănuim pe Viun-țov că a studiat siiitor şi că stăpâneşte tehnica „stării de spirit scenice". Ah ! Tâlharul ! Ia te uită, poftim ! A şi început să joace superficial, ca cel din urmă fandosit ! Iar ! Ah, din „starea de spirit" de adineauri n-a mai rămas nici urmă.

Ia te uită la el, te rog ! Ah, e straşnic ! S-a îndreptat. Iar s-au ivit şi adevărul şi credința. Îți transmite până şi gândurile lui, şi doar ăsta e punctul lui slab. Of, iar s-a apucat! suferea Arkadie Nikolaevici pentru Viunțov, când acesta a dat drumul celui mai grosolan procedeu, a înlocuit temă şi a pierdut cercul.

într-adevăr, aşa e : obiectul e acum aici, în sala de spectacol. Acum o să fie o harababură. Felicitări : toate elementele au luat-o razna, sentimentul adevărului a fugit, a înțepenit de tot din pricina încordării, glasul e sugrumat, s-au furişat în el reminiscențe actoriceşti de afectare şi în urma lor faimoasele trucuri, şabloane, şi încă ce fel ! Ei, acum nu-1 mai îndreptați cu nimic...

Torțov nu se înşela. Viunțov juca peste măsură de superficial. Aşa, de pildă, ca să arate cum se înîăşurase Sciastlivțev în covor ca să se încălzească, iar apoi, la sosire, se desfăşurase, Viunțov se dădea tumba cu agilitate şi chiar comic de-a lungul rampei, pe podeaua murdară a scenei.

- Măcar de hainele lui să-i fie milă, neruşinatul ! suspină cu amărăciune Arkadie Nikolaevici şi-i întoarse spatele.

Când fragmentul s-a isprăvit şi interpreții au coborât la parter, Torțov i-a spus lui Viunțov :

66 Pentru început am să te sărut, iar pentru final am să te bat! În ce s-a transformat starea dumitale de spirit cea bună ? Din ce elemente s-a format ea la urmă ? Ai în dumneata doi actori diferiți, care nu numai că nu seamănă unul cu altul, dar care se anihilează unul pe celălalt. Unul are calități, posibilități. Celălalt e stricat şi fără să te poți bizui pe el. Trebuie să alegi unul şi să sacrifici pe celălalt. Ai ce să te preocupe. Apucă-te serios de treabă şi roagă-1 pe Ivan Platonovici să te educe la fiecare lecție, să te ajute să faci ca atât starea de spirit, cât şi procesul creării ei să-ți devină obişnuite, normale. Pentru asta e nevoie acum de un antrenament „sub supraveghere".

67 Credeți că nu înțeleg ! spuse îndurerat Viunțov, gata să izbucnească în lacrimi. Aş trăi bucuros în rai, dar păcatele nu mă lasă... Nici eu nu ştiu ce să fac.

- Ascultă-mă pe mine, ai să te înveți, îi spuse blând, încurajator şi delicat Arkadie Nikolaevici. În primul rând învață-te să pregăteşti, să desparți elementele stării de spirit, atât pe cele interioare, cât şi pe cele exterioare. Formează-le la început pe fiecare în parte, iar apoi uneşte-le laolaltă. Aşa, de pildă : destinderea muşchilor cu sentimentul adevărului ; obiectul cu razele de emitere ; acțiunea cu tema fizică şi aşa mai departe. Ai să observi atunci că două elemente bine unite împreună creează un al treilea, iar toate trei dau naştere unui al patrulea şi al cincilea, că toate cinci nasc pe al şaselea, pe al zecelea şi aşa mai departe.

Când faci acest lucru nu trebuie să uiți o condiție importantă şi anume : nu

trebuie să creezi starea de spirit de dragul stării de spirit. Atunci când ea se prezintă sub un asemenea aspect, e nestatornică şi se destrăma repede în părţile ei componente sau renaşte ca „starea de spirit actoricească", deci ne-justă. Asta se întâmpla repede, cu o uşurinţă neobişnuită, de care aproape că nu-ţi dai seama. Îţi trebuie o mare deprindere ca să te poţi descurca în subtilităţile stării de spirit, care se obţine prin exerciţii şi experienţă. Afară de asta, nu trebuie să uiţi, în cadrul acestei munci, că „starea de spirit scenică" nu se poate crea pe loc gol, că trebuie să-i creezi neapărat o temă oarecare sau o serie de teme care dau naştere unei linii continui a acţiunii. Această linie e ca un pivot pe care se grefează toate elementele stării de spirit, de dragul unicului scop principal, al operei...

După aceasta, Arkadie Nikolaevici i-a propus lui Rahmanov următoarele :

- Ai văzut data trecută cum l-ai adus pe Fantasov la starea de spirit justă şi cum, s-a cristalizat ea în el. Trebuie să faci acelaşi lucru şi cu Viunţov.

Fireşte că trebuie, înainte de toate, să te străduieşti ca el să priceapă singur ce e starea de spirit. Totuşi, n-o va izbuti mult timp, pentru că e nevoie să ai un viguros sentiment, bine dezvoltat al adevărului, ca să-ţi poţi pune la punct starea de spirit. Şi tocmai ea e deviată la Viunţov. E cea mai falsă notă din acordul general, care deformează întregul. De aceea, pentru un timp oarecare, va trebui să fii tu cel ce îndeplineşti rolul sentimentului adevărat din „el" printr-o născocire interesantă, adică, cu alte cuvinte, prin situaţii propuse. Fantasov are destulă emotivitate. Ea există fără îndoială şi la Viunţov. Dar înainte de a provoca, trebuie ca atenţia lui să fie îndreptată just, pentru că, dacă va începe să se stimuleze în el tocmai ceea ce nu trebuie, greşeala îl va duce dumnezeu ştie unde, într-o direcţie contrarie şi greşită. De aceea, Viunţov trebuie să fie bine antrenat nu numai în sentimentul adevărului, ci şi în direcţia temei juste.

Există oameni care, împotriva voinţei lor, sunt numai atraşi de sală.* Dar există alţii care îndrăgesc sala şi tind singuri cu patimă spre ea. Viunţov face parte dintre aceştia. Şi de aceea colacul de salvare pentru el este temă care te trage înapoi spre scenă. Într-un cuvânt, în munca cu Viunţov trebuie să lupţi împotriva „stării lui de spirit actoriceşti", pe care el nu o deosebeşte încă de „starea de spirit scenică" adevărată.

Îndreaptă-1 zi de zi pe Viunţov pe drumul adevărului şi aşa îl vei deprinde cu adevărul, aşa va începe să-1 deosebească de minciună. Asta e o muncă grea, meticuloasă şi chinuitoare.

Acum, s-a adresat Arkadie Nikolaevici tuturor elevilor, după ce aţi înţeles că fără „starea de spirit scenică" nu te poţi apropia nici de creaţie, nici de munca pregătitoare, nici, cu atât mai mult, de studierea naturii şi a legilor artei, eu vă cer ca de acum înainte, la venirea mea în clasă, să fiţi în „starea de spirit scenică" corespunzătoare, necesară lecţiei. în prima perioadă va avea grijă de asta Ivan Platonovici. El va strânge toţi elevii cu un sfert de oră înainte de începerea lecţiei şi-i va ajuta să facă exerciţii pentru crearea stării de spirit necesare.

- Să fiţi sigur.

Noi am înţeles ce ne aşteaptă de acum înainte XXII.

OBSERVAŢII

I. În prima redactare a capitolului „Caracteristicul", sfârşitul frazei apărea astfel:„...atunci vei fi pe scenă, în toate rolurile, tu însuţi".

ÎI. În a doua redactare, K. S. Stanislavski a făcut cu mâna lui următoarea

adnotare : „Să se adauge în 1925 rolul tânărului personaj Astrov din Unchiul Vania. El a fost interpretat de un actor în vârstă de 63 ani". Această intenție n-a fost îndeplinită.

III. În prima şi a doua redactare a textului acest paragraf apărea astfel: „..Asta e «viața spiritului omenesc» a rolului, cea nevăzută, dar simțită lăuntric, care circulă continuu sub cuvintele textului, motivându-le şi însuflețindu-le fără oprire."

IV. Textul acestui paragraf a fost modificat de câteva ori de K- S. Stanislavski, dar probabil că a rămas nedefinitivat, deoarece în a treia redactare e cu semn de întrebare.

V. Introducem versiunea din prima redactare :

„Data trecută v-am vorbit despre căile şi mijloacele de percepere a cuvintelor în timpul comunicării Ia actorii de tipul vizual.

Dar mi se va spune că nu toți actorii fac parte din această categorie, că nu toți văd rolul. Există actori de tip auditiv, care mai curând îl aud. Ei îşi stimulează imaginația creatoare, dorința, voința, emoția şi altele cu ajutorul urechii.

Atunci actorii de acest tip sunt lipsiți de perceperi vizuale ? Firește că nu. Asta demonstrează numai că procesul de percepere verbală se petrece la ei în alt chip. Dar, în esență, e acelaşi.

Am să vă demonstrez ideea mea cu un exemplu. Iată ce se întâmpla aproximativ în asemenea momente cu actorii de tip auditiv.

«Dreptatea !» a rostit Torțov.

Oamenii de tip auditiv, când vor auzi sunetele cunoscute ale acestui cuvânt, vor avea reprezentări mintale bine cunoscute. Dar oare nu simțiți cât sunt de abstracte, de nestatornice, de nedefinite, de împrăştiate aceste reprezentări ? Ca să-ți opreşti mai mult timp atenția asupra lor, trebuie să începi să reflectezi. Un jurist va avea material pentru un timp mai îndelungat, dar ce va face un nespecialist ? Va rosti cuvintele superficial, în treacăt şi se va mulțumi cu reprezentările cele mai generale despre dreptate. Dacă îi veți cere însă să-şi concentreze mai mult atenția asupra noțiunilor şi reprezentărilor care sunt ascunse în sunete, atunci, din pricină că nu va avea material, reflectarea lui va fi de scurtă durată. Îi va trece prin minte ceva mare, important, luminos, nobil, îş-i va aduce aminte de definiții cunoscute. Dar oare formula satisface ? Emoționează? E nevoie de ceva mai sensibil, care să însuflețească şi să fixeze abstractul!

Căutând acest «ceva», înăuntrul lui se va iscă o frămî'ntare. Va simți un fel de buimăceală. I se vor ivi în suflet nişte sentimente şi se vor stinge pe loc. Le prinde, dar nu le cuprinde.

Nu-mi vine să cred că într-o asemenea clipă critică imaginația va rămâne inertă. E prea mobilă, activă şi sensibilă. Şi nu pot să cred că ea se poate lipsi de imagini vizuale, căci aceste imagini vizuale reprezintă forma favorită a creațiunilor imaginației noastre. Fără îndoială că şi ea va veni într-ajutor în momentul critic şi va căuta imagini pentru a personifica reprezentarea dreptății."

VI. În a doua redactare există în acest loc o adnotare a lui K. S. Stanislavski: „Să se spună o dată şi pentru totdeauna : reprezentările auditive, gustative, tactile şi altele sunt legate de viziuni."

VII. Se vede că K. S. Stanislavski n-a fost mulțumit de acest exemplu, deoarece în prima redactare există o adnotare scrisă de mâna lui: „Cuvintele înseşi te sperie", totuşi n-a mai dat alt exemplu.

VIII. În prima redactare acest punct e expus de K. S. Stanislavski în felul următor : „Mă refer la aşa-numitele de unii specialişti accente distributive, pe care le

examinăm acum îndeaproape... Iată ce scrie Smolenski în această privință:«...în toată această frază va fi un singur accent logic, dacă-1 vom pune pe cuvântul „iubire" şi, după toate probabilitățile, vom fi credincioşi ideii lui Shakespeare. Toate celelalte accente vor fi distributive. Atribuția lor va fi împărțirea întregii mase de propoziţiuni cuprinsă în acesta frază.»"

IX. Acest capitol se sfârşea în prima redactare cu următoarea adnotare a lui Stanislavski : „Tocmai asta vreau să spun. Nu are importanță faptul dacă alții v-au înțeles sau nu. Mult mai însemnat e faptul că dirijarea voastră a stimulat în voi acțiunea imaginației situațiilor propuse şi sentimentele corespunzătoare."

X. Există o adnotare a lui K. S. Stanislavski în a treia redactare, făcută după toate probabilitățile prin 1937: „Ei pot să facă acest lucru şi fără recuzită". În 1935 s-a executat un asemenea metronom după comanda lui K. S., care s-a folosit de el la cursurile de operă dramatică.

XI. O adnotare a Iui K. S. Stanislavski în a treia redactare : „Să se menționeze că unirile de ritmuri diferite sunt necesare în scenele de masă".

XII. Această propunere a lui Arkadie Nikolaevici a fost aplicată mai târziu în clasa de operă dramatică a lui K. S. Stanislavski sub denumirea de „toaleta actorului", înainte de repetiții şi spectacole, elevii făceau o serie de scurte exerciții cu elementele interioare şi exterioare ale sistemului. Aceste exerciții îi introduceau treptat şi imperceptibil într-o stare de spirit' scenică justă. În aceste exerciții tempo-ritmul nu ocupă ultimul Ioc.

XIII. Dăm o variantă din capitolul „Tempo-ritmul vorbirii":

„Am ajuns la un element extrem de important al ritmului - la opriri sau pauze. De fapt, ritmul nu e altceva decât o înşiruire de momente ale vorbirii, momente lungi sau scurte, accentuate sau neaccentuate, cu aceleaşi pauze lungi sau scurte. Ultimele deci fac parte din ritm şi de aceea, pe bună dreptate, acord pauzelor o atenție excepțională.

În vorbire nu trebuie numai să vorbeşti ritmic, ci să şi taci ritmic.

În privința pauzelor din vorbire nu mai am nimic de adăugat față de tot ce am spus înainte referitor la problema mişcării. Multe din lucrurile pe care le cunoaşteți despre pauze în general se referă şi la tempo-ritmul vorbirii. Rostirea cuvintelor trebuie îmbinată cu pauzele. Ele nu trebuie examinate separat, ci împreună.

Deoarece măsura rostirii cuvintelor şi ritmicitatea pauzelor se exprimă mai elocvent În versuri, am să mă refer în primul rând la ele.

Se ştie că versurile au legile lor bine stabilite, care în multe cazuri se referă atât la tempo-ritm, cât şi la pauze. Există versuri de diferite măsuri, care au nomenclatura lor (iamb, troheu, anapest, dactil, amfibrah) şi un grafic al lor de înregistrare.

Nu e treaba mea să vă învăț să faceți versuri sau să le citiți. Asta o va face un specialist. Eu am să vă spun numai câte ceva despre forma versificată, care vă va apropia de obiectul pe care trebuie să-I studiați. În afară de asta, am să vă comunic unele metode din practica mea personală. Ele vă vor fi utile în timpul studiului.

Mulți autori şi cântăreți execută toate cerințele vorbirii în versuri cu multă pricepere şi precizie, dar formal, exterior, pedant. Ei cadențează, rup versul de teama pauzei, care, după părerea lor, tulbură ritmul.

O dată cu deprinderea de a-1 cadența, ei accentuează în mod mecanic momentele, fără să urmărească întotdeauna pauzele necesare.

Acelaşi lucru se întâmpla şi în domeniul tempo-ului. O dată deprinşi cu una din viteze, ei se țin tot timpul de ea. Asta face ca recitarea lor să fie formală, mecanică,

țeapănă, seacă, moartă, ruptă. Cadențarea ritmului nu se poate confunda cu recitarea versurilor.

Tot timpul trebuie să se simtă în ele tempo-ritmul fără oprire, limpede, fără ca cuvintele să fie rupte, fără o exagerată cadențare, fără încordare, fără eforturi, fără o inutilă străduință, fără transpirație, fără grabă, cu stăpânire.

Cunoaştem şi alte metode de recitare, în care toate împărțirile şi măsurile se încurcă, şi versurile se transformă în proză.

În opoziție cu aceştia, al treilea gen de actori şi recitatori se comportă cu totul altfel față de vers: ei se adaptează lăuntric la un tempo-ritm anumit al versurilor, se molipsesc, se pătrund de el, trăiesc necontenit, fără oprire. Când starea generală e de acest fel, atât recitarea, cât şi acțiunea, mişcarea, mersul şi trăirea actorilor se produc firesc, potrivit cu tempo-ritmul generai.

Ştiți că fiecare rând al versului st separă şi se marchează cu ajutorul accentelor uşoare şi al pauzelor, denumite scandări.

Mulți actori şi recitatori dovedesc şi în acest domeniu o străduință exagerată: accentuează sfârşitul fiecărui rând, parcă le-ar măsura cu metrul.

Nu trebuie să se facă de loc aşa. La versuri nu e bine să se rupă nici cuvintele, nici sfârşitul raidurilor. Marcarea rândurilor sau cadențarea lor trebuie să se facă cu prudență, abia perceptibil. Şi nu întotdeauna această abia perceptibilă marcare poate fi numită accentuare, iar oprirea - pauză. În unele cazuri, această oprire de o secundă a tempo-ritmului se produce fără ca linia sonoră să fie întreruptă, printr-o abia simțită întârziere a silabei finale dintr-un rând, o dată cu trecerea la prima silabă a rândului următor.

Opririle sau pauzele pot să intervină la mijlocul oricărui rând, nu numai la sfârşitul lui. Adesea ele sunt nu numai admisibile, dar chiar obligatorii. Asta e şi firesc. Forma versificată nu anulează regulile gramaticale cu semnele lor de punctuație, cu pauzele logice şi psihologice.

Ultimele nu recunosc în proză nici un fel de legi şi nu vor să le recunoască nici în versuri. Fără primele, pauzele în vorbire sunt lipsite de înțeles, iar fără ultimele, sunt lipsite de viață. Mai trebuie să repetăm că folosirea pauzelor în vorbirea în versuri nu trebuie să încalce ritmul, că şi pauzele trebuie să fie tempo-ritmice ?

Luați deci drept pildă pe acei actori (de care chiar acum v-am vorbit) care de la începutul recitării sau interpretării scenice se aşază lăuntric, o dată pentru totdeauna, pe un anumit tempo-ritm pentru o seară întreagă, sau pentru un act, sau o scenă, se afundă în valurile lui şi se scaldă în ele.

Ei pun în funcțiune un metronom lăuntric nevăzut şi nu numai că rostesc cuvintele, dar tac, umbla, acționează, gândesc, simt, dirijându-se după o măsură pe care o simt înăuntrul lor.

Pauzele logice şi gramaticale obligatorii, începutul şi sfârşitul pauzelor, cât şi reluarea sau încetarea vorbirii trebuie să coincidă precis cu una dintre împărțirile de calcul şi cu momentele de accent puternice sau slabe ale ritmului lăuntric. Dacă însă aceste coincidențe nu se produc şi tempo-ritmul lăuntric se rupe de cuvânt, atunci forma versificată e încălcată şi pare proză.

Când ritmul vorbirii în versuri e bine fixat, când el pătrunde în ureche şi-l stăpîneşte pe artist lăuntric şi fizic, atunci pauzele pot fi prelungite, fără să se încalce măsura ritmică.

Actorii şi recitatorii pătrunşi lăuntric de tempo-ritm dispun liber de pauze, pentru că ele nu sunt moarte, ci vii, fiind sprijinite lăuntric de metronomul închipuit.

Calculul mental conştient, ca şi cel inconştient, acompaniază textul rostit. Dar, ca şi în muzică, se poate să nu existe suficiente silabe şi cuvinte pentru toate momentele ritmice. Multe bătăi ale calculului lăuntric rămân fără cuvinte. Am să recurg, ca să le umplu, la aşa-zisul procedeu de «tatatironare». ÎI cunoaştem bine din viață şi îl folosim adesea atunci când fredonăm o melodie căreia i-am uitat său nu-i cunoaştem cuvintele. În asemenea cazuri, le înlocuim cu nişte sunete nesemnificative ca : «ta-ta-ta, ta-ri-ti-ta» sau «hm».

Veți înțelege mai bine din schița grafică ceea ce vi s-a părut neclar în explicația mea orală.

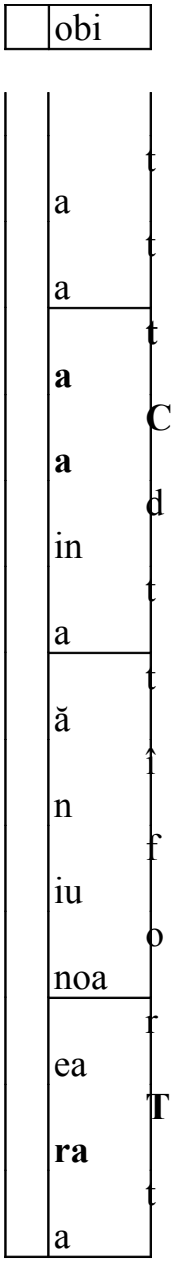
a u dr e pt e x e m pl u v er su ril e lu i G ri b o e d o v, p e nt ru că el e ce r p e d	I ra ta Gus tul,	T

e o parte o mare uşurință, iar pe de altă parte pauze destul de lungi,- ce rute de acțiun	

ea sc e ni că.	
	- t ă tu cu le
	e fi re schi m
	b ă cioa să Tra

	t a ta Toa te
	î şi au le gi
	î e lor. Tra ta
	t a ta ta ta

	I a tă de **pil**
	d ă: Tra ta ta
	t a Noi **din** ve
	c hi me avem



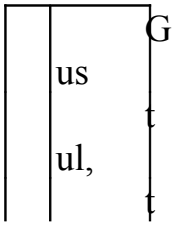
Pot să schițez acelaşi lucru fără ajutorul rândurilor şi tacturilor muzicale. De exemplu:

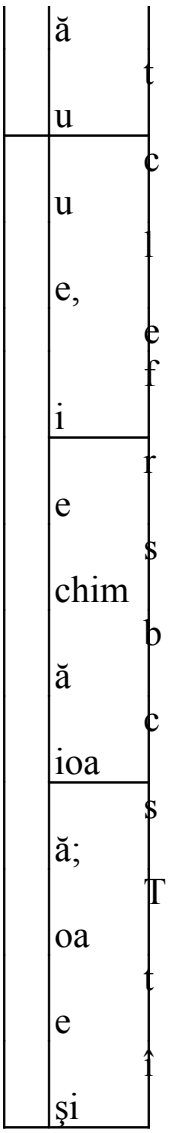
Gustul, tătucule, e fire schimbăcioasă ; Tra-ta-ta-ta
Toate îşi au legile lor. Tra-ta-ta-ta-ta-ta
Iată de pildă : Tra-ta-ta-ta
Noi din vechime avem obicei, Tra-ta-ta-ta
Ca din tată în fiu... etc.

Veți observa că m-am folosit de «tatatironare» la cadențarea şi la pauzele logice obligatorii, la opririle cerute de semnele de punctuație.

Acum încercați să schimbați această măsură, adică faceți aşa ca accentuarea cuvintelor să nu coincidă cu calculul metronomului lăuntric.

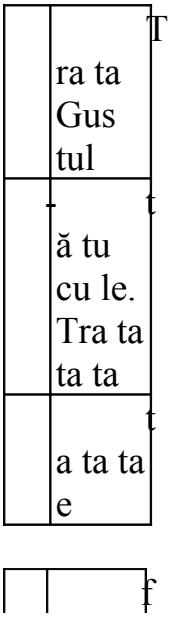
Iată ce veți obține atunci:





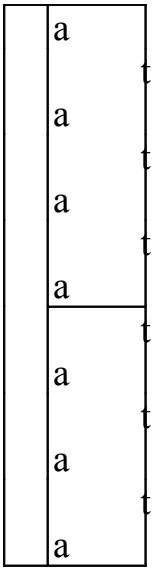
La un asemenea acompaniament al subtextului ritmului lăuntric ar trebui să citiți: Gustul, tătuCUle, e fiRe schimbăcioaSĂ; toate îşi AU legile... O asemenea accentuare a cuvintelor e cu totul greşită.

V-am vorbit de pauzele logice obligatorii în rostirea versurilor. Acum am să vă vorbesc de cele psihologice, care cer uneori opriri foarte lungi fără să încalce forma versificată şi măsura.



	i o chim ă	r s b
	ioa ă ra a	c s T t
	a a oa	t t T
	e şi u ra	t î a T

	a a a e	t t t l
	i e or. ra	g l l T
		t



Nu vă recomand de loc o asemenea recitare întreruptă de pauze lungi, ci constat numai că acest lucru e posibil dacă toate întreruperile în vorbire sunt necesare unei acțiuni interioare şi dacă accentuările textului literar corespund cu calculul lăuntric".

XIV. Ne referim la cuvintele lui Puşkin : „...adevărul pasiunilor, veridicul simță-mintelor în situațiile date... iată ce cere intelectul nostru de la un scriitor dramatic..." „Absolut acelaşi lucru cere intelectul nostru şi de la un actor dramatic", adaugă K. S. Stanislavski (vezi Munca actorului cu sine însuşi, partea I, cap. III).

XV. Vezi Munca actorului cu sine însuşi, partea a Ii-a, cap. III. K. S. Stanislavski, în însemnările sale din anii precedenți, a formulat această „primă bază a artei noastre" cu următoarele cuvinte : „arta actorului dramatic înseamnă arta acțiunii exterioare şi interioare".

XVI. Textul care urmează după asta şi în care sunt enumerate elementele întruchipării actorului (pus între ghilimele drepte), a fost îmbinat de noi din mai multe manuscrise pentru a completa expunerea. Ordinea în care sunt aşezate aceste elemente, precum şi redactarea lor exactă n-au fost fixate definitiv de autor.

XVII. Dacă aici, ca şi în capitolele anterioare, se aminteşte doar în treacăt despre „acțiunile fizice", în schimb în lucrările ulterioare ale lui K. S. Stanislavski se acordă acestui element o însemnătate din ce în ce mai mare, chiar primordială, față de celelalte elemente. Astfel în manuscrisul nepublicat Materialul, punerea în scenă şi ilustrarea programului... studioului muzical-dramatic „K. S. Stanislavski" se menționează : „«Acțiunea fizică» se prinde mai uşor decât cea psihologică, ea e mai accesibilă decât imperceptibilele senzații lăuntrice; ea se adaptează mai uşor unei fixări, e materială, vizibilă; acțiunea fizică are legături cu toate celelalte elemente.

De fapt, nu există acțiune fizică fără voință, năzuință, născocire a imaginației sau lipsită de credință în autenticitatea ei, prin urmare şi în sentimentul adevărului ei.

Toate acestea dovedesc ce legături strânse are acțiunea fizică cu toate elementele lăuntrice ale stării de spirit.

În domeniul acțiunii fizice, ne simțim mai «la noi acasă» decât în domeniul sentimentului, care este insezisabil. Aici ne orientăm mai bine, aici suntem mai inventivi, mai siguri decât în domeniul elementelor lăuntrice care se percep şi se fixează atât de greu".

XVIII. Introducem aici o schiță făcută de mâna lui K. S. Stanislavski. Fâşia de jos - „Munca cu tine însuți" ; 2, 3, 4 - trei baze ale sistemului: „activitate şi acțiune", aforismul lui Puşkin şi „prin conştient la subconştient" ; 5 - „trăirea" ; 6 - „întruchiparea"

; 7, 8 şi 9 - intelectul, voința şi sentimentul; 10 - elementele trăirii; 11 - elementele întruchipării; 12, 13, 14 - starea de spirit scenică lăuntrică, exterioară şi generală, iar dreptunghiul de sus, aşa cum se va lămuri ulterior, domeniul subconştientului.

XIX. Aici, ca şi în celelalte cazuri, se menționează necesitatea unui studiu de doi ani pentru a parcurge programul „muncii actorului cu sine însuşi". Totuşi, în manuscrisele lui, K- S. Stanislavski reduce uneori acest termen până la un an.

În general, atât termenul de studiere a „sistemului", cât şi ordinea studierii diferitelor elemente, sunt convenționale. Astfel, ceea ce este expus în volumele I şi ÎI din cuprinsul Muncii actorului cu sine însuşi nu poate fi considerat drept un program metodologic pentru formarea tehnicii actorului.

XX. K. S. Stanislavski, în unele variante ale manuscrisului (bloc-notes „Bazele creației"), vorbeşte nu de trei, ci de patru baze ale creației, referindu-se la al patrulea obiectiv al „artei noastre", care constă în crearea „vieții spiritului omenesc" a rolului şi în transmiterea acestei vieți pe scenă într-o formă artistică.

XXI. Expunem o mai deplină enumerare a „elementelor" făcută de K. S. Stanislavski.

Elementele lăuntrice ale stării de spirit

a) Imaginația, născocirile ei, „dacă", „situațiile propuse" ;
b) Fragmente şi teme ;
c) Atenția şi obiectele ei;
d) Acțiunea ;
e) Sentimentul adevărului şi credința ;
f) Tempo-ritmul interior;
g) Memoria emoțională ;
h) Comunicarea ;
i) Adaptarea ;
j) Logica şi ordinea sentimentelor;
k) Caracteristicul lăuntric;
I) Farmecul scenic interior;
m) Etică şi disciplina lăuntrică ;
n) Stăpânirea şi finisajul interior.

Elementele exterioare ale stării de spirit (aproximative)

o) Destinderea muşchilor;
p) Glasul, sunetul, respirația ;
q) Dicțiunea ;
r) Simțul formei frazei, legile vorbirii;
s) Declamarea, simțul versului;
ş) Simțul mişcării, acțiunii, formei exterioare; t) Tempo-ritmul exterior ;
ț) Plastica (senzația mişcării) ;
u) Logica şi consecvența acțiunilor fizice;
v) Caracteristicul (simțul imaginii) ;
w) Farmecul scenic exterior ;
x) Etica şi disciplina exterioară;
y) Simțul decorului şi al scenei;
z) Simțul grupării (compoziției).

XXII. Ideea unui antrenament de cincisprezece minute care îl aduce pe actor spre o stare scenică necesară, a ajuns ulterior la o mare dezvoltare atât în practică (introducerea în studio a „toaletei actorului"), cât şi în teorie (materialele ilustrote în

program).

CUPRINSUL

Pag.
Cuvânt înainte..... 5
Partea I-a MUNCA CU SINE ÎNSUŞI
în procesul creator de trăire scenică
Prefață....., 11
Introducere..... 15
I.....Diletantism 17
ÎI.....Arta scenică şi meşteşugul scenic 28
III.....Acțiunea. „Dacă". „Situații propuse" 50
IV.....Imaginația 73
V. Atenția scenică..... 99
VI. Destinderea muşchilor..... 132
VII. Fragmente şi teme..... 148
VIII: Sentimentul adevărului şi credința 166
IX. Memoria emoțională..... 210
X. Comunicarea..... 245
XI. Adaptarea şi alte elemente : Insuşirta, capacitatea şi talentul actorului..... 275
XII.....Motoarele vieții psihice 290
XIII.....Linia tendințelor motoarelor psihice 300
XIV.....Starea de spirit scenică 310
XV. Supratemă. Acțiunea principală.... 324
XVI. Subconştientul în starea de spirit scenică a artistului 339
Partea a Ii-a
MUNCA CU SINE ÎNSUŞI în procesul creator de întruchipare
Din partea redactorilor..... 369
I. Trecerea la întruchipare..... 373
ÎI.....Caracteristicul 377
III.....Dezvoltarea expresivității trupului 400
IV. Plastică..... 410
V. Dicțiunea şi canto....., 428
VI. Vorbirea pe scenă....., 450
VII. Perspectiva artistului şi a rolului 5C0
VIII. Tempo-ritm..... 508
IX. Schemă a ceea ce s-a studiat până acum 556
X. Discuții de încheiere..... 583
Anexe..... 594
Observații . '..... 604